Rok IV. Warszawa, Wrzesień 1929. № 7.

RUCH LITERACKI

DZIESIĘĆ ZESZYTÓW, WYDAWANYCH CO MIESIĄC, Z WYJĄTKIEM LIPCA I SIERPNIA, TWORZY TOM

REDAKTOR Prof. Dr. BR. GUBRYNOWICZ

WYDAWCY GEBETHNER i WOLFF

DZIESIĘCIOLECIE ASONANSU

Jedną z najcharakterystyczniejszych, „sztandarowych” zdobyczy formalnych nowych szkół poetyckich jest — poza inowacjami w dziedzinie rytmiki — wprowadzenie do faktury nowoczesnego wiersza i zastosowanie na szeroką skalę — asonansu. Rozpowszechnił się tak bujnie w poezji doby ostatniej i to we wszystkich jej, nader licznych kierunkach, grupach i odłamach, że, jeśli nie zwycięstwo, to w każdym razie jego równouprawnienie obok dawnego, pełnego rymu wydaje się najzupełniej pewne [1]. Jest to besprzecznie jeden z głównych triumfów nowych prądów poetyckich w dziedzinie formy, jak w czasach dawniejszych kwestja rymu „męskiego”, „enjambement” i t. p. Poeci współcześni — z bardzo nielicznemi wyjątkami — posługują się asonansem nader chętnie (nawet w tłumaczeniach poetów obcych epok minionych), zarówno ci, którzy jak Tuwim, Gałuszka, Pawlikowska od rymu zaczęli, jak ci, którzy w ostatniem dziesięcioleciu rozpoczęli twórczość, tak ci, którzy zrywają z wszelkiemi tradycjami literackiemi (grupa „Zwrotnicy”), jak ci, którzy do nich częściowo nawiązują (grupa „Czartaka”), jak wreszcie ci najmłodsi z „Kwadrygi” i „Meteoru”. Takie zdobycze na terenach naszej poezji poczynił asonans w ciągu jednego dziesięciolecia, gdyż tym, który go pierwszy na szerszą miarę zastosował, był debjutujący wówczas poeta, Jarosław Iwaszkiewicz, autor wydanego w Warszawie w r. 1919 zbioru poezyj p. t. „Oktostychy” [2].

Asonans nie jest, jak wiadomo, specjalnym „wynalazkiem” nowych szkół poetyckich. Jeżeli pominiemy poezję średniowieczną i wieku XVI przed Kochanowskim z całem jej ubóstwem pseudorymów i pseudoasonansów, zna go również, choć nie w tym stopniu, jak się naogół sądzi, polska pieśń ludowa. Mimo to można wątpić, czy aż do czasów ostatnich używano go kiedykolwiek na szerszą skalę świadomie, czy w dziejowym rozwoju wiersza polskiego posiada jakiekolwiek znaczenie dla ewolucji jego faktury i techniki. To też nic dziwnego, że ustalenie pojęcia „asonansu” i rozgraniczenie jego zakresu od pojęcia „rymu niepełnego” nie zostało dotąd przeprowadzone.

---

[1] Na to zwycięstwo asonansu w poezji lat ostatnich zwrócił uwagę Boy-Żeleński w art. „Nekrolog rymu“ („Kurjer Poranny“ 1927 Nr. 336 i w zbiorze „Pijane dziecko we mgle“). Dalsze rozważania autora na temat „tyranji rymu“ są doskonałą ilustracją teorji Richeta, że rym jest nie balastem, obciążającym treść, lecz jednem z głównych jej źródeł. Ob. analog. wywody K. Wóycickiego („Forma dźwiękowa prozy i wiersza polskiego“).

[2] Stwierdza to prof. J. Łoś w dziele „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju“.

Jeżeli zatem rozejrzymy się po rozległych terenach naszej mowy poetyckiej od „Bogarodzicy“ do czasów dzisiejszych, napotkamy w dziedzinie zgodności dźwiękowej zakończeń poszczególnych członów rytmicznych („wierszy“) następujące główne jej rodzaje:

1. rym w zasadniczem znaczeniu tego słowa, rym pełny, męski lub żeński.

2. rym niepełny, spotykany obok pełnego w poezji staropolskiej, którego genezę da się wyjaśnić tem, że poeci średniowieczni, przekładając łacińskie rymy średniowieczne, w miejscach, gdzie trudno było o gramatyczną i dźwiękową równocześnie zgodność form, popełniali błędy w wersyfikacji, nie znając — niemal bez wyjątku — innych rymów, poza gramatycznemi. „Asonansami“ tych odchyleń od prawidłowego rymu trudno nazwać, chyba bezwiednemi, używanemi zastępczo, przypadkowo, doraźnie, dla całej bowiem poezji średniowiecznej głównym i niemal wyłącznym sposobem wersyfikacyjnym jest bezwątpienia rym gramatyczny, jako najłatwiejszy i najprostszy [1].

3. rym niepełny, ludowy, spotykany obok pełnego, może być prędzej nazwany „asonansem“, gdyż napotykamy tu już cały szereg przykładów, co do których przypuszczać można, że anonimowemu autorowi chodziło nietylko o możność wykorzystania dźwiękowej zgodności analogicznych form gramatycznych. „Rymy“ w rodzaju: nie lazł - niewiast („Pieśń o chmielu“), nowina - zabiła („Pani zabiła pana“), kamień - na nim („Podolanka“), krótka - ukradł („Córuś moja, dziecię moje“), [2] świadczą o tem dość wyraźnie. Przy całej bowiem niedbałości, jaką dla rymu okazuje pieśń ludowa, uwagę większą skupiając na rytmice, da się zestawić szereg przykładów, w których wyraźnie chodziło o wywołanie efektu drogą dość wyszukanej zgodności wokalicznej poszczególnych członów rytmicznych utworu. Bo też nieuczona pieśń ludowa pod względem kunsztu poetyckiego stoi o wiele wyżej od pseudouczonej poezji średniowiecznej. Że tak jest, dość porównać zbiory poezji średniowiecznej i ludowej, wydane w latach ostatnich przez Bibljotekę Narodową.

4. rym niepełny, spotykany tu i ówdzie w poezji nowszej (np. u Mickiewicza lub Wyspiańskiego), którego pochodzenie da się wyjaśnić bądź to wymową prowincjonalną, bądź też brakiem możności oddania w danych okolicznościach całkowitej zgodności dźwiękowej (pełnego rymu). Są to oczywiście przypadkowe, rzadkie bardzo odchylenia od zasady rymu prawidłowego, spotykane u poetów, którzy przy całej doskonałości formalnej swych dzieł nie są wirtuozami, dla których igraszki z rymem w rodzaju znanych z „Beniowskiego“: „kościów - gramatycznościów“, lub „trzecich rymów na żyrafę“ — są czemś całkowicie obcem, niemal nie do pomyślenia.

---

[1] Powyższe zdanie nie jest oczywiście czemś nowem, a zaznaczenie go na tem miejscu ma na celu tylko sprostowanie powtarzającego się tu i owdzie przekonania, jakoby posługiwanie się asonansem było w naszej poezji staropolskiej czemś równoległem do zasady rymu gramatycznego. Por. np. Hieronima Spiczyńskiego „Wtóre napominanie Pana Jezusowe“ (z r. 1522). Na 9 dystychów tego utworu 7 ma najprostsze rymy gramatyczne w rodzaju: mego - twego, zbawiciela - przyjaciela, jeden rym bardziej kunsztowny: miły - siły, ostatni przypadkowy asonans: padole - sobie.

[2] Powyższe przykłady z książki prof. J. St. Bystronia „Polska pieśń ludowa“.

5. asonans w pełnem „klasycznem“ znaczeniu tego słowa, t. j. polegający na wyłącznie wokalicznej zgodności poszczególnych wierszy w kilku ostatnich zgłoskach jest w naszej poezji (w przeciwieństwie do obcej, np. hiszpańskiej) zjawiskiem dość wyjątkowem. Wskazał nań prof. E. Porębowicz w r. 1912 w miesięczniku „Museion“, zaopatrzywszy rozprawę kilkoma przykładami własnych tłumaczeń z poetów obcych, jako na nowe źródło wzbogacenia faktury wiersza, w czem jednak narazie nie spotkał naśladowców.

6. asonans współczesny — rozkrzewiony bujnie w poezji doby ostatniej, o którego znaczeniu, rozmiarach i walorach będzie mowa poniżej.

Już z powyższego rozgrupowania zasadniczych i przypadkowych sposobów „rymowania“, spotykanych w naszej poezji na sześciowiecznej przestrzeni jej istnienia, wynika, że asonans jest w stosunku do rymu prawidłowego zjawiskiem heteronomicznem, a nie samodzielnym wytworem narodowej poezji polskiej. Że rym prawidłowy, dwugłoskowy, tzw. „żeński“ stał się typowym dla poezji polskiej pod wpływem łacińskiej poezji średniowiecznej, a może także poniekąd i renesansu włoskiego, kiedy Kochanowski skodyfikował ostatecznie i na całe wieki zasady wersyfikacji polskiej, — tego powtarzać nie trzeba. Asonans zaś był zawsze tylko dorywczym i przypadkowym jego towarzyszem, w poezji średniowiecznej zastępując brak równobrzmiącej formy gramatycznej, w poezji późniejszej (także ludowej) zastępując niejednokrotnie rym „trudny“. Z tych powodów przypisywanie asonansowi jakiegoś bardziej narodowego, czy nawet demokratycznego znaczenia („najdemokratyczniejszym“ jest bezwątpienia rym gramatyczny, często się powtarzający, którym każdy umie się posługiwać), nie wydaje się słuszne. Pośrednim na to dowodem jest fakt, że poeci, którzy do ludu najbardziej się zbliżyli duchem, treścią, czy formą swych utworów, jak w czasach ostatnich Emil Zegadłowicz w „Powsinogach bezkidzkich“, o asonanse się nie troszczą, używając w miejscach odnośnych łatwego rymu gramatycznego.

Od prostego, niewyszukanego, bardzo często gramatycznego rymu, jakim posługiwał się Kochanowski, jego szkoła i następcy w w. XVI i XVII (łącznie z Morsztynem, ale z wyjątkiem Potockiego, który, zdaje się, pierwszy wprowadził świadomie i na szerszą miarę stosowanie rymów „trudnych“, w czem zresztą nie znalazł naśladowców), do niespisanej, ale istniejącej w praktyce poetyki wersyfikacyjnej Młodej Polski, używającej na wielką skalę rymów trudnych i unikającej rymów gramatycznych najprostszych typów, — droga dość daleka. Można na niej wyznaczyć kilka etapów, jak charakterystyczne dla epoki saskiej, naiwne żądanie rymów „dla oka”[1], lub daleko ważniejsze wprowadzenie z początkiem w. XIX rymów jednozgłoskowych, „męskich” — naogół jednak brak dążeń w stosunku do rymu rewolucyjnych, poza oczywiście wprowadzeniem do poezji lirycznej wierszy nierymowanych, „białych”, które należałoby raczej ochrzcić nazwą „wolnych” (verse libre), bo nieskrępowanych zasadą rymu i równozgłoskowości poszczególnych cząstek rytmicznych. Dla kwestji, która nas tu interesuje, dla kwestji asonansu i jego uprawnień tradycjonalnych, ciekawe są odchylenia od zasady pełnego rymu, wprowadzone przez romantyków. Regjonalne, kresowe narodziny romantyzmu wzbogaciły poezję naszą o sze-

[1] Por. „Subsidium wiersza polskiego“ z r. 1755.

reg rymów, wynikających z prowincjonalnej wymowy niektórych grup głoskowych. I tak, charakterystyczne dla Mickiewicza zestawienia rymowe typu: słońce-gorejące [1], będące dla tego poety pełnym rymem, dla nas poniekąd asonansem, uzyskały prawo obywatelstwa w poezji późniejszej, nawet u poetów, dbałych bardzo o dobór i ścisłość rymów, dla których kresowa wymowa: „słące, kące", byłaby czemś nienaturalnem, nieestetycznem, może nawet śmiesznem [2].

Przejdźmy do asonansu dzisiejszego, wprowadzonego zupełnie świadomie i rozpowszechniającego się bardzo szybko. Genezy jego zastosowania szukać należy nie w specjalnym zwrocie do poezji średniowiecznej czy ludowej, gdzie jak widzieliśmy, asonans nie jest rozpowszechnionem prawidłem, ani regułą, ale raczej odchyleniem, wyjątkiem od zasady rymu gramatycznego, — lecz w prostym a uderzającym fakcie szukania nowych dróg, zwalczania zakorzenionych tradycyj literackich, dążenia do oryginalności za wszelką cenę, — a z drugiej strony w tem bezwątpienia słusznem spostrzeżeniu, że zakres możliwości rymów acz bogaty, ale ograniczony, został w ciągu wieków wyczerpany niemal do dna [3]. Poecie doby współczesnej, który poznał i przyswoił sobie bogactwa formalne romantyzmu i Młodej Polski — jeśli chodzi o rym — rzuciła się w oczy prawda, że w tym zakresie zrobiono niemal wszystko, że maestrji rymu Staffa, Leśmiana czy Langego nie przewyższy, że będzie, jak w zaklętem kole, obracał się wiecznie w zakresie form znanych i w mniejszym czy większym stopniu zbanalizowanych, że tem samem choćby tylko formalnie nie spełni naczelnego postulatu każdej nowej sztuki, każdej nowej szkoły poetyckiej: oryginalności [4].

---

[1] Spotykamy je również przed Mickiewiczem u Naruszewicza i Karpińskiego.

[2] Por. np. „Pieśń o oczach" Leopolda Staffa:

> W dziewictwa mego bieli, co świeci jak s ł o ń c e,
> lecz lodem duszę mrozi, twojego przybycia
> czekam, byś wzbudził we mnie pocałunki w r z ą c e.

(„Sny o potędze". Wyd. 4. Warszawa 1921). Charakterystyczne, że w całym tym zbiorze nie spotkamy drugiego, równie wielkiego odchylenia od zasady pełnorymu.

[3] O tem, że troska i dbałość o piękno i bogactwo rymowania nie stanowi dla nowej poezji kwestji drugorzędnej, świadczą poza wynurzeniami poetów, zawartemi w utworach (por. „Rymy" A. Słonimskiego), także teoretyczne rozważania jednego z członków „Skamandra" Leonarda Podhorskiego-Okołowa. („O rymowaniu" Skamander-styczeń 1925. i „Pod płonącym dachem" Wiadomości Literackie. 1925 Nr. 6). Autor, choć wspomina o „ciekawych asonansach" u poetów z tej samej grupy, jest jednak raczej zwolennikiem rymów głębokich, ze spółgłoską oparcia (consonne d'appui) typu: fletnie - letnie (Słonimski) i t. p. W praktyce jednak z obu tych możliwości zwyciężył łatwiejszy do zastosowania i mniej krępujący asonans.

[4] Do tego, co wyżej powiedziano, jaką drogą wszedł asonans do poezji współczesnej, dodać można jeszcze i to, że teoretycy nowej sztuki przypisują asonansowi pewne głębsze walory stylistyczno-konstrukcyjne. Przeoczyć tego nie można, jeżeli za Richetem i jego polskimi zwolennikami (Wóycickim, Podhorskim-Okołowem i i.), zgodzimy się, że rym jest „czynnikiem pociągającym za sobą treść i organizującym odpowiedni materjał słowny". (Podhorski-Okołów. O rymowaniu). W takim razie asonans, zarówno ten, który jest tylko pewnem, niewielkiem odchyleniem od rymu pełnego, jak i ten jego rodzaj, w którym chodzi o przezwyciężenie, nawet „wykręcenie" rymu prawidłowego, spowoduje inną, może nawet niezwykłą, osobliwą organizację materjału słownego. Wniknięcie jednak w to zagadnienie wymagałoby głębszej analizy porównawczej, o którą tu narazie nie chodzi. Warto jednak porównać to, co o rymie myśleli i pisali romantycy i moderniści, np. A. Lange w słynnym „Rymie":

Pozostałaby do rozważenia kwestja wpływu poetów i teoretyków rosyjskich na rozpowszechnienie się asonansu w naszej poezji najnowszej. W związku z nią prof. K. Nitsch w studjum „O nowych rymach" („Przegląd Współczesny" 1925 Nr. 10) i w polemicznym artykule „O rymach głębokich i niezupełnych" („Język Polski" 1926, XI. str. 111 — 8), oraz p. L. Podhorski - Okołów („W obronie nowych rymów" — Skamander 1926 luty — kwiecień), przeprowadzili ostrą polemikę na temat „rymów głębokich" i „rymów nowych" (t. j. asonansów współczesnych). Prof. Nitsch, godząc się poniekąd na asonanse typu: bliska - ciskam, które nazywa „rymami osłabionemi", gdyż, jak mówi, „nie stoją one w rażącej sprzeczności z polską fonetyką" („Język Polski" XI. str. 116), w asonansach typów innych widzi „dziwaczne dla polszczyzny przesunięcie rymu ku środkowi wiersza", sprowadzając je do wpływu języków ruskich, znamionujących się redukcją samogłosek nieakcentowanych [1].

P. Podhorski - Okołów zagadnienie asonansu w najmłodszej poezji polskiej stara się przesunąć z terenu takich, czy innych wpływów w kierunku ustalenia, czy wprowadzenie tej inowacji do poezji da się wogóle w jakikolwiek sposób uzasadnić i uzasadnienie to widzi w opartem na teoretykach rosyjskich (Jacobsonie i i.) twierdzeniu, że „rym, jako przeciwstawienie eufoniczne we współczesnej poezji bywa nader często zaledwo przybliżony (podobieństwo na tle kontrastu)", oraz, że „spółgłoski w rymie znaczą więcej niż samogłoski, co jest wogóle cechą eufonji współczesnej" (cytat z Jacobsona „Skamander" j. w. str. 113). Zdaje się, że w sporze tym zachodzi zasadnicze nieporozumienie, polegające, jak to czesto bywa, na pomieszaniu czy zidentyfikowaniu pewnych pojęć i terminów. Obracamy się bowiem w tej polemice (także w innych artykułach na ten temat) w kole przeświadczeń, że asonans (w znaczeniu współczesnem) to rym niepełny, nieprawidłowy, zniekształcony, półrym i t. p. Wychodząc z tego założenia, p. Podhorski - Okołów twierdzi, — oczywiście niesłusznie —, że definicja rymu, „jako współdźwięczności zakończeń wyrazów,

---

A więc pani nie lubi mych r y m ó w zbyt prostych,
chciałabyś, by pieśń ma d ź w i ę c z a ł a niezwykle,
d z w o n i ą c jako potrójnie złocony akrostych
r y m y, powiązanemi w niespodziane cykle.
— — — — — — — — — — — — — —

Są rymy, które d z w o n i ą, jak rycerski brzeszczot,
są rymy, które h u c z ą, jak miedziane gongi.
— — — — — — — — — — — — — —

R y m t o w s z y s t k o: m e l o d j a, z a p a c h i k o l o r y t,
m y ś l, f o r m a, b i c i e s e r c a...

z tem, co o asonansie pisze jeden z najmłodszych poetów, Aleksander Maliszewski (w „Balladzie o Jacku zecerze"):

Z takim wierszem pan Jacek siadł przy linotypie
i żywe jeszcze słowa przetapiał na metal.
G r a d e m czcionek na płynny ołów rytmy sypał,
t r z a s k a ł y a s o n a n s e, j a k t r z a s k k a s k a n i e t ó w.

[1] Chcąc uniknąć nieporozumienia, zaznaczam że starając się częściowo uzasadnić pod względem fonetycznym istnienie asonansu, jako zjawiska w wielu wypadkach niemal identycznego z rymem, opieram je jedynie na słabszem brzmieniu wygłosu, co oczywiście nie jest równoznaczne z redukcją samogłosek nieakcentowanych w języku rosyjskim.

począwszy od ostatniej samogłoski akcentowej, dziś już nie wytrzymuje krytyki", w czem spotyka się z ostrą odprawą prof. Nitscha. Tymczasem powyższej prostej definicji nic zarzucić nie można — należałoby natomiast w miejsce jałowych, naszem zdaniem, sporów, czy „nowe rymy" pozostają w rażącej sprzeczności z polską fonetyką, czy nie [1], lepiej pokusić się o zdefinjowanie pojęcia asonansu, oraz zbadać jego budowę w zestawieniu z odmienną nieco konstrukcją rymu.

Jeżeli zatem, co nie nasuwa już dzisiaj wątpliwości, przyznamy asonansowi współczesnemu stanowisko nie podrzędne, ale współrzędne z rymem, musimy stwierdzić, że o ile rym polega na utożsamianiu dźwięków końcowych członów rytmicznych utworu poetyckiego („wierszy"), o tyle asonans spełnia zadanie inne, które polega nietyle na utożsamianiu, ile wyszczególnianiu dźwięków, zamykających wiersze, drogą idącego obok siebie utożsamiania i wyróżniania.

Twierdzenie powyższe postarajmy się objaśnić drogą analizy konstrukcji rymu i asonansu. Rym — mowa w tym wypadku o rymie żeńskim — da się podzielić na dwie zasadnicze części: 1. nagłos rymu, t. j. samogłoska akcentowana, wzmocniona następującą po niej spółgłoską, lub grupą spółgłosek (u prof. Nitscha pozycja 1ª i 2ª) i 2. wygłos rymu, t. j. samogłoska nieakcentowana wraz z następującą po niej spółgłoską, wzgl. grupą spółgłosek (pozycja 3ª i 4ª) [2]. W przykładzie prof. Nitscha: jestem - szelestem, nagłosem będzie grupa: est, wygłosem: em. Obie te składowe części rymu żeńskiego, zarówno nagłos jak wygłos, mają charakter utożsamiający, przyczem nagłos, jako akcentowany, spełnia rolę główną i nie dopuszcza odchyleń — w wygłosie zaś można śledzić pewne odchylenia w rodzaju: gani - dla niej, róży - dużej, nie będące w jaskrawej sprzeczności z fonetyką w sensie tożsamości dźwiękowej.

Budowę asonansu możemy rozłożyć również na dwie zasadnicze części: 1. część utożsamiającą, w większości wypadków, które niżej zaliczam do asonansów grupy I i II, identyczną z nagłosem rymu — w innych przesuwającą się bardziej w kierunku wygłosu. I tak w przykładzie, wybranym przez prof. Nitscha: chłopcem - obcy, częścią utożsamiającą będzie grupa: opc, powtarzająca się w obu wyrazach, w przykładzie: stołka - połknąć, — grupa: ołk i t. p. Drugą częścią asonansu [3] będzie część odróżniająca (w dwóch powyższych przykładach: em/y, u/ąć), której cechą naczelną jest nie powtarzanie dźwięków, ale przeciwnie zmiana dźwięku, „podkreślanie przez kontrast". Dodam, — nadużywając może niepotrzebnie terminów gramatycznych —, że część utożsamiającą moglibyśmy nazwać zasadą asonansu, odróżniającą obocznością asonansową. W asonansach typu: desce - łechce, gdzie część utożsamia-

[1] Nawiasem mówiąc, trudno pojąć, jak rym pełny może być w zgodzie z fonetyką, a rym niepełny pozostawać z nią w rażącej sprzeczności. Chodziło chyba o to, czy „nowe rymy" (t. j. asonanse współczesne) można ze stanowiska fonetyki polskiej zaliczyć do kategorji rymów, czy nie. Jeżeli to było przedmiotem polemiki, należy, rzecz prosta, za prof. Nitschem odpowiedzieć, że nie (wyłączywszy asonanse typu: ciskam-bliska). Inna zaś sprawa, czy należy asonans współczesny zaliczyć do środków ekspresji artystycznej, czy też rozpowszechnienie się jego nazwać „przelotnem małpiarstwem", dążeniem do rozluźnienia form artystycznych, anarchji i t. p.

[2] W rymach otwartych brak oczywiście pozycji czwartej.

[3] Mowa wciąż o asonansach współczesnych „żeńskich" (t. j. zachodzących w wyrazach dwu — lub więcej zgłoskowych), „męskie" bowiem, jako występujące nader rzadko i polegające najczęściej na zgodności jednej samogłoski, nie budzą zainteresowania.

jącą tworzą kolejne dźwięki: e, c, e, można mówić o rozbiciu zasady przez część odróżniającą, w typie: ciskam - bliska, część odróżniającą tworzą spółgłoska: m, w wyrazie pierwszym i zero dźwięku w drugim.

Utożsamiając i rozróżniając równocześnie, spełnia asonans zadanie wyszczególniania dźwięków zgodnych, drogą podkreślania przez przeciwieństwo w myśl zasady, panującej w umysłowości współczesnej, a zdążającej w kierunku wynajdywania rzeczy szczególnych, wyzwalania i odkrywania tego, co różnorodne, nietypowe, wyzwalania świata z pęt schematyzmu (James, Papini). Przyczyn więc pojawienia się i szybkiego rozpowszechnienia asonansu we współczesnej poezji szukać należy może nie w snobizmie, upraszczaniu metod twórczych, czy ślepem hołdowaniu wzorom obcym (w tym wypadku rosyjskim), bo są to zawsze względy nieistotne, ale w zasadniczej zmianie nastawienia się człowieka współczesnego do rzeczywistości, odkrywającego w niej — mówiąc słowami Papiniego — ducha wyzwalającej wielości.

Kwestje te jednak, jako wychodzące zbyt daleko poza obręb naszych rozważań na temat krótkiego przeglądu zjawisk, związanych z asonansem współczesnym i jego losami w ciągu ostatniego dziesięciolecia, musimy pozostawić na uboczu, podobnie jak i spór prof. Nitscha i p. Okołowa o rymy głębokie, rymy męskie zamknięte i równouprawnienie „rymów nowych", dziś już w pierwszej swej części przebrzmiały i przesądzony, w drugiej przez praktykę poetycką rozstrzygnięty na korzyść asonansu.

Można w kilku zdaniach wyznaczyć koleje asonansu współczesnego w ciągu ostatniego dziesięciolecia. U Jarosława Iwaszkiewicza w jego wspomnianych już „Oktostychach", oraz w wydanych później, ale pisanych w tych samych latach „Siedmiu wierszach", [1] spotykamy je naogół w dwóch typach. W „Spotkaniu" [2] autor na końcu wierszy dobiera wyrazy, których przedostatnia głoska ma w pierwszych czterech wierszach powtarzającą się grupę: (rz)ęd (sprzędła - rzędem...), w czterech następnych grupę: (p)un (opuncji - punkty...) Poza tem spotykamy u Iwaszkiewicza dość częste odchylenia od zasady pełnego rymu w rodzaju: Thule - amulet, konie - dłoni, pląsasz - ponsach, Hipolit - boli, i t. p., — ten ostatni typ przyjął się i rozpowszechnił, jak zobaczymy niżej, najszerzej i stał się poniekąd głównym, „klasycznym" rodzajem asonansu dzisiejszego.

Za przykładem Iwaszkiewicza, — jak pisze prof. Łoś —, poszedł Juljan Tuwim, który zrazu asonansu nie zna, dopiero w „Sokratesie tańczącym" „Wierszy tomie 4" i i. stosuje go, chociaż dość wyjątkowo (wiersze „Akacja", Fletnista" i i.) Dla najmłodszych jednak grup poetyckich przykład Iwaszkiewicza, a w większym jeszcze stopniu Tuwima, był decydujący. Od ukazania się 4 tomu poezyj Tuwima staje się asonans w poezji coraz częstszy, sięga coraz dalej i szerzej, o czem świadczy fakt, że, prócz najmłodszych, zaczynają go stosować poeci, których twórczość zaczęła się wcześniej lub współcześnie z wymienionymi wyżej (Słonimski, Iłłakowiczówna, Kozikowski [3]).

---

[1] Kasydy zakończone siedmioma wierszami. Warszawa 1925.

[2] Rozbiór w cytowanem dziele prof. Łosia.

[3] O asonansach K. Iłłakowiczówny i E. Kozikowskiego por. artykuł Piotra Grzegorczyka: „Rymy stare i nowe" (Gazeta Warszawska 1929 nr. 217). W tym samym artykule kilka spostrzeżeń, wyznaczających asonansowi charakter nie zastępczy, ale przeciwny, niż przypisywany ogólnie rymom prawidłowym.

Dziś, jeśli przejrzeć kilkadziesiąt tomów „Bibljoteki poetyckiej", wyrosłej niespodzianie w wydawnictwie F. Hoesicka w Warszawie w ciągu ostatnich kilku lat, spotykamy się niemal wszędzie z wszechwładnem panowaniem asonansu, wypierającego zwycięsko zakorzeniony od wieków prawidłowy rym pełny. Dla przykładu i przeprowadzenia pewnych zestawień weźmy pod uwagę najwyraźniejszą z grup poetyckich, powstałych po „Skamandrze" i „Czartaku", a posiadającą w mniejszym lub większym stopniu skrystalizowane talenty poetyckie. Chodzi tu o grupę „Kwadrygi", skupiającą się około pisma tej nazwy, która ostatnio wystąpiła z sześcioma tomikami poezyj, wydanemi przez F. Hoesicka, jako „Bibljoteka Kwadrygi" [1].

Najstarszy z nich, Wł Słobodnik, jest w stosowaniu asonansu najumiarkowańszym. Na 68 rymów w początkowych utworach jego zbioru przypada asonansów 32 (stosunek 2 : 1). Drugi, St. Ciesielczuk, pokrewny poprzedniemu tematami, lecz różniący się w ich przeprowadzeniu, poszedł znacznie dalej. U niego na 29 par wierszy rymowanych, przypada asonansowych 71, — a więc zachodzi tu stosunek odwrotny (1 : 2). Inni idą jeszcze dalej. Flukowski w zbiorze „Słońce w kieracie" ruguje niemal zupełnie rym, jedynie w pięknym wierszu „Św. Antoni, każący do ryb", pisanym prawidłową tercyną, posługuje się przeważnie rymem normalnym. A. Maliszewski w wierszu tytułowym zbioru „Czarna Beatycze" daje na 8 rymów 22 asonansów. Dobrowolski w „Pieśni o wojnie i pokoju" posługuje się asonansem, gdy chodzi o dwuzgłoskową zgodność dźwiękową („asonans żeński"), kończąc zaś wiersze wyrazami jednosylabowemi używa najczęściej nie asonansów [2], ale rymów „męskich". N. Rydzewska w osławionej w swoim czasie „Madonnie nędzarzy", choć rymuje tylko wiersze parzyste, daje w sześciu zwrotkach 4 pary asonansów i 2 rymów.

Możnaby, nie mijając się z rzeczywistością, powiedzieć, że u wymienionych poetów (z wyjątkiem Słobodnika), — a także w ogromnej większości innych, rym jest tylko szczegółową, dość ważną, ale nie główną odmianą asonansu, podczas gdy u tych, którzy jak Iwaszkiewicz, Tuwim, Pawlikowska lub Iłłakowiczówna wyrobili mu prawo obywatelstwa był (i jest) tylko pewną efektowną licencją poetycką, uchyleniem się chwilowem od zasady pełnorymu, wprowadzającem urozmaicenie, zabarwiające dany utwór w pewien swoisty sposób. U M. Pawlikowskiej np. reprezentacyjnej poetki „Skamandra", daje się odczuć ogromnie harmonijny i bogaty dźwiękowo zespół rymów i asonansów, który nie wybijając się, ani podkreślając gwałtownie, wzbogaca wrażenie zgodności dźwiękowej. W utworze tytułowym zbioru „Paryż" na 22 rymów mamy 14 asonansów.

Kiedy się weźmie do ręki jakikolwiek zbiór wierszy doby ostatniej i zechce przyjrzeć bliżej jego technice wersyfikacyjnej, uderzy z początku chaotyczne, zdawałoby się, nagromadzenie zgodności i rozbieżności dźwiękowych w poszczególnych cząstkach rytmicznych. Ma się wrażenie, że autor zupełnie dowolnie zgrupował pewne dźwięki, nie opierając się — świa-

---

[1] Włodzimierz Słobodnik „Cień Skrzypka", Stanisław Ciesielczuk „Pies Kosmosu", Stefan Flukowski „Słońce w Kieracie", Aleksander Maliszewski „Czarna Beatrycze", Stanisław Ryszard Dobrowolski „Pożegnanie Termopil", Nina Rydzewska „Miasto".

[2] Wogóle asonans wyrazów jednozgłoskowych, „męski", jako dający bardzo mało zgodności dźwiękowej, jest w poezji współczesnej bardzo rzadki.

domie czy nieświadomie — na żadnej konkretniejszej zasadzie, — lub też, że umyślnie powypaczał, powykręcał rymy, byleby tylko dać coś nowego, coś innego, niż było dawniej.

Tak jednak w większości wypadków nie jest. Jeżeli bowiem rozejrzymy się w materjale, jaki przedstawiają zbiory poezyj z tego okresu, ujrzymy, że w tym rzekomym chaosie zgodności i rozbieżności dźwiękowych, jaki napozór tworzą asonanse, nagromadzone w przytłaczającej ilości, istnieją pewne zasady, pewna metoda, którą w ich doborze posługują się poeci współcześni. Podobnie bowiem, jak w dziedzinie rymu pełnego dadzą się wyznaczyć pewne grupy czy rodzaje, tak i materjał asonansów da się rozdzielić na kilka, bardzo wyraźnych działów.

Grupą asonansów, którą bezwzględnie uznaćby należało za najliczniejszą, reprezentatywną i zarazem najbliższą prawidłowemu rymowi, są asonanse, polegające na całkowitej zgodności samogłosek i spółgłosek z wyjątkiem ostatniej spółgłoski, która, jako wygłosowo słaba w jednym z rymujących wyrazów, nie spotyka się ze współdźwiękiem w drugim („zero dźwięku"). Są to asonanse typu: Thule - amulet (Iwaszkiewicz), wystaw - Antychrysta (Tuwim), marynarza - twarzach (Pawlikowska), zażarta - tartak (Słobodnik), zmierzcha - wierzchół (Ciesielczuk). Ten typ asonansu u Tuwima i Pawlikowskiej niemal wyłączny, u innych spotyka się bardzo często. Powtarzam, rymuje tutaj wyraz kończący się na zgłoskę otwartą z wyrazem zakończonym na zgłoskę zamkniętą, przyczem końcowa spółgłoska jako wygłosowa jest słabo artykułowana, skutkiem czego, zwłaszcza dla ucha, oba „rymujące" wyrazy robią wrażenie rymu prawidłowego [1]. Wykorzystane tutaj fonetyczne prawo oddźwięcznienia i częściowego zaniku artykulacji wygłosowej spółgłoski, znane było już poezji wcześniejszej zwłaszcza w dziedzinie rymów męskich, takich jak: kwiat - spadł [2], — to też rodzaj asonansów, wyżej omówiony, uznać należy za uzasadniony, konsekwentny szczebel rozwoju sztuki rymowania.

To akustycznie niemal identyczne wrażenie, jakie daje rym prawidłowy i asonans w rodzaju powyższym, jest już słabsze przy asonansach drugiego typu: konie-dłoni (Iwaszkiewicz), wieczór-przeczuł (Tuwim), topól-topór (Słonimski), czyha-cichą (Słobodnik), księżyc-zwyciężyć (Ciesielczuk), cieśle-wznieśli (Flukowski), żalem-Magdalen (Maliszewski). Jak widać, ten rodzaj asonansu polega na tem, że ostatnia, samogłoska lub spółgłoska, jako najsłabiej artykułowana w jednym z „rymujących" wyrazów, odpowiada w drugim nie identycznej, jak w rymie prawidłowym, lecz pokrewnej (wieczór-przeczuł, księżyc-zwyciężyć), lub całkowicie różnej (prawo-sława). Zjawisko to można ochrzcić nazwą „oboczności asonansowej", dającej się czasem wyjaśnić, jak w przypadku: konie-dłoni, ścieśnieniem wygłosowej samogłoski (w tym wypadku e), znanem z wymowy kresowej.

Z dwóch odłamów grupy powyżej omówionej (ze zmianą samogłosek lub spółgłosek na końcu wyrazów), walory bliższe prawidłowemu rymowi ma oczywiście grupa ze zmienną spółgłoską, jak: wieczór-przeczuł, żalem-Magdalen, ją też uznać należy za zdobycz pierwszorzędną ze stanowiska

---

[1] Tego rodzaju asonans uznał również za „najczęstszy objaw" Marjan Poper w krótkim artykule informacyjnym „O fakturze nowoczesnego wiersza" („Słowo Polskie" z dn. 23 czerwca 1929 r.)

[2] Por. np. rymy Kasprowicza: łez-sczezł-kres-wskrzesł („Sita"), lub Miriama: rósł-gruz, tarł-dar („Pałac" Kiplinga).

dziejowego rozwoju wiersza polskiego, podobnie jak asonanse typu pierwszego.

Innym typem asonansów, jakie spotykamy w poezji ostatniego dziesięciolecia, będzie asonans w dawnem, zasadniczem znaczeniu tego terminu. Chodzi mianowicie o asonans, polegający przedewszystkiem na zgodności wokalicznej w końcowych zgłoskach rymujących wierszy. Ten rodzaj zna już nasza pieśń ludowa, jak świadczą przykłady, podane wyżej, wzięte z bardzo popularnych utworów (nie lazł-niewiast, pan-miał, zaraz-wynalazł, tupa-szuka, krótka-ukradł). W poezji najnowszej spotykamy go dość często, choć nie w tym stopniu, co dwa poprzednie. Przykłady: księżyca-zazwyczaj (Pawlikowska), szeptem-przedtem (Tuwim), desce-zechce (Słobodnik), nakarmić-sieczkarni (Ciesielczuk). Należy zaznaczyć, że poeci w asonansach tego typu (podobnie zresztą jak i pieśń ludowa), nie ograniczają się do wyłącznej zgodności samogłoskowej, lecz dają tu i ówdzie, w środku lub na końcu wyrazów częściową zgodność konsonatyczną, aby nie zacierać wrażenia rymu. Grupa ta, do której ostatecznie moglibyśmy zaliczyć i pierwszą, bo i tam zachodzi całkowita zgodność w dziedzinie wokalizmu, — czego nie czynimy, w podziale powyższym kierując się przedewszystkiem stosunkami kwantytatywnemi, jest od dwóch pierwszych znacznie uboższa i odchyla się, czego uzasadniać nie trzeba, w większości wypadków wybitnie od zasady rymu pełnego.

Do ostatniej wreszcie (IV) grupy zaliczyć można wszystkie inne asonanse, polegające na mniejszej niż poprzednie zgodności dźwiękowej, czasem nawet efektowne, naogół jednak dość rzadkie i wysilone. Znają je pieśni ludowe: wystarcza tu czasem zgodność ostatniej spółgłoski i samogłoski, aby udać rym (w rodzaju: siodłać - pojechać). Niema ich u poetów „Skamandra", dbałych bardzo o dźwięczność wiersza i efektowność rymów, u najmłodszych są rzadkie i oczywiście kunsztowniejsze, niż w pieśni ludowej. Np: kadłub - kowadło (Słobodnik — mamy tu zgodność grupy: *adł*), kołysze - przyszedł (Maliszewski, zgodność grupy: *ysze*), trzasków - piaskiem (Flukowski: zgodność *ask*). Ze względu na rzadkie i u niektórych poetów wyjątkowe stosowanie asonansów tego typu można je zestawić z odchyleniami od rymów prawidłowych w rodzaju: słońce - gorejące; będą to odchylenia od prawidłowych, pełnych asonansów, omówionych jako typ pierwszy, drugi i trzeci [1].

Rozkładanie na poszczególne grupy i klasyfikowanie tych rzadszych i nieustalonych jeszcze objawów stosowania asonansu, byłoby pracą narazie bezcelową, — w całym tym szkicu bowiem chodziło głównie o stwierdzenie wsród różnorodności i pozornego pomieszania — pewnego ładu, pewnej nieumówionej zgóry i niespisanej, ale już zarysowującej się poetyki nowoczesnej (chodzi tu oczywiście o dziedzinę wersyfikacji), do której przyczynkiem mogą być powyższe rozważania. Niemniej przytem ważną

[1] Odchylenie to polega na większej zmianie w wygłosach rymujących wyrazów niż ta, którą omówiłem przy asonansach pierwszych dwóch typów. Tak np. w grupie I mieliśmy jakby zanik końcowej spółgłoski w wyrazie rymującym ze słowem zakończonem na sylabę otwartą (np.: wierzchół - zmierzchu). W przykładzie, zaliczonym do grupy IV: kołysze - przyszedł, „zanikają" dwie końcowe spółgłoski, ostatnia zresztą ma w wymowie potocznej „zero dźwięku". W asonansach grupy II mieliśmy zmianę („oboczność asonansową") końcowych spółgłosek (np. wieczór - przeczuł), w przykładzie, zaliczonym do grupy IV: trzasków - piaskiem wymieniają się nie po jednej, ale po dwie końcowe głoski. Przykłady i ich uzasadnienia możnaby mnożyć.

sprawą jest ustalenie, że w modnem współcześnie zjawisku asonansu nie można upatrywać bezwzględnej anarchji, indolencji [1] formalnej, czy prymitywizacji świadomej, nawiązującej do poezji średniowiecznej czy ludowej — ale raczej szukania nowych dróg, nowych źródeł choćby one miały trysnąć z bruków miejskich i stalowych zgięć maszyn fabrycznych, krótko, tego co Tuwim określił tytułem swego pierwszego tomu: Czyhanie na Boga.

Rezultaty, jakie drogą wprowadzenia asonansu osiągnięto, są bezwarunkowo pozytywne i mogą się przyczynić do dalszego pchnięcia poezji naprzód, — mówimy o stronie formalnej, inne walory z konieczności pozostawiając na uboczu —, w możliwość czego bez tej „sztandarowej" zdobyczy nowej sztuki trudnoby było uwierzyć czytelnikowi, wpatrzonemu w finezję formy poetyckiej Młodej Polski, w wirtuozostwo Tetmajera, Staffa czy Leśmiana, czy tylu innych poetów tego okresu nawet za drugorzędnych uznanych.

Kończąc powyższe uwagi, podkreślić musimy: że asonans dzisiejszy to nie asonans właściwego, wokalicznego typu, że nie będąc objawem świadomej prymitywizacji nie wywodzi się od ludowego czy średniowiecznego, że akustycznie opiera się na znanem prawie językowem słabości artykulacyjnej wygłosu, co zestawić należy z tendencją niewybijania końcówek rymowych, znaną już dawniej, oraz z przenoszeniem zdania z wiersza do wiersza („enjambement"), że wreszcie, — jeżeli pominiemy grupę ostatnią w jej stanie dzisiejszym —, ma dla mowy poetyckiej wartość dużą i żywotną, zwłaszcza, jeżeli jego „współżycie" z rymem prawidłowym będzie harmonijne, jak to obserwowaliśmy u poetów kilkakrotnie wymienionych. Można zatem przypuszczać, że w ramach wyżej określonych stosowanie asonansu wzbogaci dźwięczność wiersza i rozszerzy możliwości w tej dziedzinie, nie odzierając go z uroku, jaki na słuch wywiera i zawsze wywierać będzie prosta zasada współdźwięczności ostatnich sylab cząstek rytmicznych utworu poetyckiego.

Puławy. *Adam Szczerbowski.*

O HUMORYSTYKĘ MICKIEWICZOWSKIEJ BALLADY „TO LUBIĘ"

Od czasu do czasu zjawia się pod piórem krytyków wzmianka o humorystyce mickiewiczowskiej ballady „To lubię". I tak np. ogólnikowo o tonie humorystycznym tej ballady mówi J. Tretiak [2]; A. Chorowiczowa [3]

---

[1] Za żart oczywiście uważać należy słowa prof. Kozickiego („Lwowski okres twórczości Staffa" Wiadomości Literackie 1929 nr. 28), który, pisząc o „Snach o potędze", mówi, że „rymy przymiotnikowe, nie mówiąc już o czasownikach, uchodziły wtedy za niechlujstwo, a asonans za obrazę boską", bo o asonansie nikt wtedy nie myślał (pierwszym, który nań zwrócił uwagę był prof. Porębowicz, ale w dziesięć lat później, skutkiem czego o tej „obrazie boskiej" wśród poetów mowy być wtenczas nie mogło). Co się zaś tyczy „niechlujstwa", czyli rymów przymiotnikowych, nie były one w takiej pogardzie, jak pisze prof. Kozicki, skoro właśnie Staff, otwierając „Sny o potędze" i całą swą twórczość wspaniałym (choć nie wzorowym pod względem formalnym) sonetem „Kowal", w tym właśnie wierszu rymów przymiotnikowych używa aż trzy razy. Wiadomo zresztą, że wirtuozowstwo Staffa, łącznie z klasycyzmem treści, zaczyna się nieco później, nie od „Snów o potędze". ale od zbiorów późniejszych.

[2] We wstępie do wyd. dzieł A. Mickiewicza, Lwów 1896. T. I, s. 19.

[3] „Ze studjów nad artyzmem Ballad i romansów". Pamiętnik Lit. 1923. T. XXII, s. 77 i 88.

przyjmuje jako pewnik żartobliwość wstępu „Do przyjaciół" (czego zresztą nie poddaje analizie), przyczem określa ją jako negatywną i jej przypisuje zepsucie, przez sceptycyzm jaki budzi, iluzji, którą mogłaby stworzyć fantastyka ballady utrzymana w tonie ludowym. Konrad Górski [1] odgraniczywszy fantastykę romantyczną od pseudoklasycznej, zapewnia, że „sama obecność fantastyki w balladzie Mickiewicza nie świadczy jeszcze o żadnym romantycznym przełomie w naszym poecie tembardziej, że ten pierwiastek fantastyczny nie jest traktowany przez poetę poważnie i z przejęciem", bo „trudno nie widzieć pewnej żartobliwości w przerwaniu opowieści martwicy w najciekawszem miejscu niespodziewanem pianiem koguta". W przeciwstawieniu do Górskiego, który wydobywa żartobliwość przez poddanie krytyce pewnych elementów treściowych samej akcji, H. Schipper [2] widzi barwę humorystyczną nie w poszczególnych momentach treściowych, lecz w zespoleniu dwóch różnych linij akcji dwu motywów: sentymentalnego i romantycznego. Przytem o ile A. Chorowiczowa wyprowadza estetyczną ocenę tonu żartobliwego wybitnie ujemną, o tyle H. Schipper — wybitnie dodatnią. Tak rozbieżność w ocenie estetycznej, jak i w analizie humorystyki i rozmaicie upatrywanym jej ośrodku, wreszcie fakt, że nie wszyscy krytycy biorą ją pod uwagę [3] — nasuwa wątpliwość nietylko w bezwzględną wartość tych głosów, ale i w samo istnienie elementu humorystycznego w balladzie „To lubię".

Cóż na to sam tekst?

Wszelkie badanie zagadnień związanych z komizmem i humorem jest wielce utrudnione skutkiem braku zgodności wśród filozofów w poglądach na istotę komizmu [4]. Owa chwiejność przenosi się w dziedzinę teoretycznych badań literackich, gdzie niejednokrotnie choć nie budzi sprzeciwu strona pozytywna rozważań, to nasuwa się pytanie, czy autor ogarnął całokształt, czy nie zgrzeszył jednostronnością punktu widzenia [5]. W konsekwencji poszczególni badacze, już nie tylko teoretycy, opierają swe rozważania na podstawie subjektywnej — która oczywiście musi prowadzić w obrębie nawet jednego utworu do odmiennych wyników. Czyby się jednak nie dało od wypadku do wypadku ustalić jakiegoś wspólnego założenia, a to przez analizę elementów składowych danego utworu, a więc obecnie „To lubię"? Najłatwiej rozpocząć rozważania od punktów zahaczonych przez badaczy.

Czy wstęp „Do przyjaciół" ma nastrój żartobliwy?

Nastrój jest emanacją roztoczonego przez poetę obrazu: oto północna pora, w której poeta pisze — pełna nieodłącznego w pojęciu romantyka szczekania psów, szumu wiatru, błysków gasnącej świecy. Na takiem tle gra dusza poety wszystkimi kolorami uczuć. A więc i strach przed niesa-

---

[1] „Pogląd na świat młodego Mickiewicza". W-wa 1925, s. 77.

[2] „Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza". Lwów 1926, s. 106.

[3] Np. J. Kallenbach w monografji „A. Mickiewicz" (Lwów 1926. T. 1, s. 117.) nie uwzględnia zupełnie tonu humorystycznego.

[4] Por. np. teorję „des Gefühlswettstreites" (Hecker), teorję komizmu „als Gefühl der Überlegenheit" (Hobbes i Groos, Zügler), teorję komizmu jako kontrastu przedstawień, „Vorstellungs Kontrast" (Kräpelin); teorję Lipsa (jednorodność uczuć, „Einartigkeit"), Wundta, Bergsona etc.

[5] Odczuwamy to niekiedy w tak wybitnem i wnikliwem dziele, jakiem jest Emila Ermatingera „Das dichterische Kunstwerk".

mowitem i tęsknota za przyjaciółmi i kochanką i żal za „słodką chwilką" z nią spędzoną. Uczucia, wspomnienia — odpędzają książkę; marzenia rodzą halucynację:

Czasem, gdy słodkie złudzi zachwycenie,
Kochankę widzę, lub braci;
Zrywam się, patrzę, aż tylko po ścienie
Biega cień własnej postaci...

Powrót w przeszłość domaga się literackiego wcielenia, któremu patronuje. „Pociechy szukam, nie sławy" — mówi poeta. Pociechą będzie odtworzenie jednego ze wspomnień, związanych również z północną porą i z ukochaną, ku której unosi tęsknota. Że jednak grzech pierworodny oświecenia — tendencja dydaktyczno-motalizatorska — jest nieodłączny od wszelkiego przeżycia — i wszelkiej koncepcji literackiej, przeto poeta, karząc chłodną rezerwę kochanki, chce ją myślą przewodnią ballady nakłonić do większego wylania uczuć.

Taka jest treść i założenie wstępu „Do przyjaciół". Niema tu miejsca na żart. Trudno podawać w wątpliwość sympatję młodego, początkującego romantyka dla obrazu romantycznego; trudno przedstawienie serdecznego bólu i tęsknot, na których szczerość znajdujemy potwierdzenie w korespondencji, trudno portret kochanki w ten sam sposób przeprowadzony w „Dziadach" IV, brać poza nawias bardzo poważnego traktowania. Tem mniej na takie ujęcie zasługuje tendencja moralizatorska [1], która korzeniami ekspozycji tkwi właśnie we wstępie „Do przyjaciół".

Może A. Chorowiczowa widzi żartobliwość w słowach: „Taką stworzyłem balladę", przypuszczając, że w nich („straszyłem") zgóry tkwi niewiara w rzeczywistość następującej ballady?

Ale po pierwsze „straszyć" znaczy budzić obawę za pomocą opowieści nietylko nieprawdziwej, więc nie można przyjąć, że ballada już w założeniu poety jest nieprawdziwa [2], a tylko odgrywa rolę „przypowiastki moralnej" á la Hoffmanowa, po drugie nawet takie twierdzenie nie daje uzasadnienia dla mówienia tu o tonie żartobliwym, i to całego wiersza.

To samo powiedzieć możemy i o całej balladzie. Żartobliwość bowiem, ton humorystyczny powstaje, gdy autor, względnie jego bohater daleki jest od silnego naprężenia woli, gdy nie wybija na pierwszy plan jakiejś jednolitej, skoncentrowanej tendencji [3]. A tak się rzecz nie ma ani we wstępie, ani w balladzie, nad których akcją góruje twarda, bezwzględna sentencja:

Wiedziałaś, że się spodobało Panu
Z męża ród tworzyć niewieści,
Na osłodzenie mężom złego stanu,
Na rozkosz, nie na boleści.

[1] K. Górski op. cit. szeroko uzasadnia tendencję „To lubię" na tle poglądów nacjonalizmu.

[2] Pozytywistyczny pogląd (Chmielowskiego) na niewiarę Mickiewicza w duchy, nie ma prawa oprzeć się na tem słowie.

[3] Emil Ermatinger: „Das dichterische Kunstwerk" (2 Aufl. 1923, s. 244); „Der Humorist ist kein Kämpfer, sondern ein Dulder. Die Überlegenheit des Intellekts zeigt sich bei ihm nicht darin, dass er das Widrige, Hässliche, Boshafte auf die Seite raümen will und es bekämpft, sondern im Gegenteil darin, dass er es gewähren lässt". Stąd może Ermatinger powiedzieć (str. 241): „Humor ist die komplementeste Ergänzung des Tragischen".

Poeta jest rycerzem swego założenia, rycerzem dalekim od pasywności unoszącej się nad zacięciem humorystycznem [1], które pozwalałoby autorowi na zajęcie stanowiska wobec akcji jakoby „pozascenicznego" [2]. Jeśli idzie o zaród nastrojowy jakiegoś utworu, geneza może rzucić nań snop światła. Okoliczności, w jakich powstała ballada, tak dobrze nam znane jak rzadko, niemal wykluczają zamierzenie humorystyczne. Trzeba to z naciskiem podkreślić.

Pewnej nocy śniło się Mickiewiczowi, że Czeczot umarł. Zapalił świecę, odmawiał pacierze („gdy trwoga, to do Boga"); „wybijałem sobie" — pisze — „z głowy senne głupstwa, a w owych odurzeniach napisałem dwie króciutkie ballady; balladki dość mizerne, jedna dla mnie tylko zrozumiana, drugą poprawię, poodmieniam i wam przeczytam na fecie Zanowej". Pierwsza zaginęła — drugą jest „To lubię". „W odurzeniach" z powodu strasznego snu trudno zdobyć się na humor; wskazuje na to i ten szczegół, że pierwsza z „balladek", którejby wedle Mickiewicza nawet najszczersi przyjaciele nie zrozumieli, poruszała zapewne najserdeczniejsze osobiste przeżycia poety, więc chyba dalekie od tonu humorystycznego — a przecież obie ballady spojone ze sobą wspólnotą narodzin (ta sama noc), wyrosły z tego samego nastroju; nie mogłyby się diametralnie — właśnie nastrojem — różnić.

A możeby dało się zaryzykować twierdzenie, że owe zapowiedziane przez samego Mickiewicza zmiany pociągnęły za sobą i zmianę nastroju? Niestety, nie posiadamy pierwotnego tekstu ballady, na którym możnaby stwierdzić co poeta zmienił; to pewna, że nie Maryla była bohaterką pierwotnej ballady, lecz Johasia; w obrębie konstrukcji treściowej trudno przyjąć decydujące zmiany — choć pomniejszych zmian i poprawek musiało być wiele [3]; choć forma ostateczna wydaje się nam tak ściśle związana z osobą Maryli przez ową filipikę przeciw nieczułości, trudno się zgodzić na to, że jej w pierwotnej balladzie dla Johasi nie było. Jest ona przecież kośćcem, gdyby ten usunąć — trzebaby przyjąć istnienie dwóch odrębnych utworów. A temu przeczy jeden i ten sam tytuł dla wszelkich redakcyj [4]. Trudno zresztą przypuścić, by autor pragnął i zdołał zrzucić z utworu przez przeróbki jego własny zaród nastrojowy, by mógł i chciał zmienić barwę przeżycia uczuciowego [5] (tego, co krytycy np. Richard Maria Werner „Lyrik und Lyriker" nazywa „Gefühlserlebnis"). To też w konsekwencji wypadnie się przyłączyć do zdania Kallenbacha w sprawie jedno-

---

[1] Tamże, str. 242, mówi Ermatinger o „passive Art des humoristichen Helden".

[2] Tamże.

[3] Przedewszystkiem ballada uległa zapewne wzdłużeniu, jak wskazywał list Mickiewicza, w którym poeta mówi o „dwóch króciutkich balladach" — „balladkach".

[4] Mickiewicz pisze do Zana: „Zapomniałem prosić Jarosza, aby „To lubię" było na osobnej kartce dla mnie wydrukowane. Muszę posłać Johasi, dla której pisałem".

[5] Nasuwa się przytem uwaga co do stopnia w jakim poezja Mickiewicza odtwarzała rzeczywisty pierwowzór. Jeśli ten sam (lub podobny), portret dziewczyny nieczułej odpowiadał i Johasi i Maryli — może wogóle nie portret dawał, lecz uosobienie pewnego abstrakcyjnego założenia, wypływającego z intelektualnej spekulacji raczej niż z przeżyć. Może więc Maryla była najzupełniej inna, niż osoba którą odzwierciedlił w swej twórczości Mickiewicz? Wszak rzeczywiście trudno się dopatrzyć mickiewiczowskiej, chłodnej i trochę wyrachowanej kobiety w relacjach o Maryli rozgorączkowanej, nieszczęśliwej, z listów Zana, który opisywał bez poetyzowania to, na co patrzał.

ści nastroju w balladzie „To lubię” na całej przestrzeni od koncepcji do wykończenia [1].

A więc w założeniu ballady, o ile wgląd w nie daje strona genetyczna, trudno się dopatrzyć zamiarów humorystycznych.

Jakże się jednak przedstawia wykonanie, składowe elementy akcji? Aby nie walczyć z wiatrakami poruszymy tu tylko punkty, zakwestjonowane przez badaczy. K. Górski — jak powiedzieliśmy — twierdzi, że fantastyka „To lubię” nie jest traktowana „poważnie i z przejęciem” — co „widoczne jest w żartobliwości z jaką przerywa opowieść w najciekawszem miejscu niespodziewanem pianiem koguta”.

Czy pianie koguta mogłoby niebyć niespodziane? Wiemy, że ten element treściowy ma u Mickiewicza mało znamion oryginalności — wszak to znany rekwizyt romantyczny, tkwiący jako moment odgraniczający czas zjawisk nadprzyrodzonych od przyrodzonych [2]. Zawsze, u każdego autora i później u samego Mickiewicza występuje nagle, niespodziewanie. Wszelka uprzednia zapowiedź byłaby przeciwna naturalnemu biegowi akcji i jej skupieniu a przytem osłabiłaby tak ważny dla jej dramatyczności element — niespodziankę. Boć przecie właśnie nerw dramatyczny związany jest z niespodzianką, nie ton humorystyczny [3]. Jak w niespodziewanem pianiu koguta, tak i w samym fakcie przerwania opowieści martwicy nie widzimy żartobliwości. Zwróćmy uwagę na to, że od chwili już martwica porzuciła ton narratorski, a przeszła do pełnej namaszczenia przepowiedni, będącej nagrodą za zbawcze „to lubię” poety:

Z a t o ci spadnie wyroków zasłona,
Przyszłość z pod ciemnych wskażę chmur...

Czy możemy mówić wogóle o przerwaniu opowieści — i do tego w najciekawszem miejscu?

Zjawa powiada: „Ach! i t y poznasz Marylę; lecz ona...” „I ty” — bo pierwszym był nieszczęsny Józio, który usechł przez nią z miłości; czy jednakowoż dzieje miłości poety będą podobne do dziejów Józia i tej grzesznej, nieczułej, niemiłosiernej Maryli? Nie. W przeciwstawieniu „lecz ona” mieści się cała dodatnia charakterystyka tej, którą pokocha poeta. Zatem nie będzie w miłości poety nieszczęścia ni tragedji. Zaiste, przepowiednia o tak przejasnej przyszłości jest godną nagrodą za ratunek z czyścowych katuszy.

Czy moglibyśmy się czegoś więcej dowiedzieć? Czy mogłoby być wyraźniej odsłonięte jakieś marzenie poety, jakiś jego plan? Treść przecież jest pełna. Więcej chyba nie można było powiedzieć, niż powiedziała martwica — wyjawiająca równocześnie niefrasobliwy nastrój w obrębie

---

[1] J. Kallenbach „A. Mickiewicz“ (I. str. 116): „Ale pomimo wszelkich przeróbek i przemian jakim uległa ballada „To lubię“ w ciągu 1820 i 1821 r. pierwotny nastrój tak jej samej, jak i towarzyszącego jej wiersza „Do przyjaciół“ cstał się nienaruszony.

[2] M. Szyjkowski: „Dzieje polskiego upiora“ — (Rozprawy Akad. Um. wydz. fil. s. III. t. X.) uważa go za rys konwencjonalny str. 364 i wykazuje jego częstotliwość u Niemcewicza (Sen Marysi, Cień Eweliny).

[3] Zresztą ktoby się chciał dopatrzyć zapowiedzi, widziałby ją w tych słowach: „Dopóki gwiazdy zejdą i dopóki we wsi kur pierwszy zapieje, opowiem tobie...“ Więc nawet tekst mógłby przeczyć takiemu ujęciu.

świata miłości i pogodne nadzieje na przyszłość, którą tylko lekko pragnął ulepszyć [1], grając w tym celu pochlebstwem na ambicji dziewczyny [2].

Opowieść martwicy — jej treść — jak wynika z analizy treści, nie jest fragmentaryczna. Przerwanie tkwi tylko w formie, jest tylko pozorne. Dodajmy: należy ono do ulubionych środków romantycznej techniki kształtowania nastroju [3] podobnie jak wszelkie niedomówienia, pozorna nieświadomość [4], celowe nieokreślenie [5], ogólnik [6]. A więc w przerwaniu przepowiedni niema mowy o żartobliwości. Czy tkwią jakieś elementy humorystyczne w zestawieniu motywów sentymentalnych z romantycznemi, jak dowodzi p. H. Schipper? [7] Autor wyłączywszy motywy sentymentalne, koncentrujące się dokoła konfliktu miłosnego Józia i Maryli [8] i motywy romantyczne koncentrujące się dokoła kary, która spotkała Marylę, słusznie widzi ich pewną niewspółmierność. Maryla za nieczułość tak strasznie ukarana! Tę niewspółmierność uważa za celowo przeprowadzoną przez Mickiewicza, właśnie w celach humorystycznych. Naszem zdaniem niewspółmierność nie tkwi w świadomem założeniu poety, lecz ma swe korzenie właśnie w ówczesnym sentymentaliźmie poety, dla którego, jak wiemy, jest właśnie charakterystyczną cechą brak poczucia współmierności pomiędzy dynamiką i jakością podniet a dynamiką i jakością reakcyj, oraz ich następstwem.

Właśnie dlatego, że Mickiewicz był sentymentalistą [9] nie zawahał się przed zastosowaniem pełnych grozy motywów romantycznych, do których się rwał zwabiony ich siłą, nowością — a może i modą (moda ta sięgała już do rymujących filomatów jak Czeczota), ale których istoty jeszcze młodziutki, początkujący romantyk nie przeżył, ani umiał logicznie wyzyskać w konstrukcji akcji.

Gdyby nawet przyjąć świadomie niewspółmierne zespolenie motywów sentymentalnych i romantycznych, to nasuwałoby się pytanie — która z dwóch grup motywów była mu tak poza nawiasem osobistych przeżyć, by mógł ze swobodą nią rządzić (bo przynajmniej jedna być musi taka), by była w jego ręku już tylko giętkim materjałem twórczym, nie formą w której tkwią cząstki „ja", by do pewnego stopnia mógł zająć wobec niej stanowisko krytyczne? Że nią nie były motywy sentymentalne dowodzi z taką subtelnością sam p. Schipper, wykazując szczere podporządkowywanie się sentymentalizmowi jeszcze w „Konradzie Wallenrodzie".

---

[1] Stąd ballada „To lubię" jest jednym z nielicznych dokumentów odzwierciadlających nie gorycz Mickiewicza w stosunku miłosnym, lecz pogodę i zadowolenie.

[2] Tkwi ono właśnie w tej dodatniej charakterystyce wyrastającej z przeciwstawienia do nieczułej Maryli a zawartej w słowach: „lecz ona..."

[3] W tymże samym zbiorku ballad użył go poeta w „Dudarzu".

[4] Np. w „Świteziance": „A kto dziewczyna? ja nie wiem". Podobnie w „Dudarzu".

[5] W „To lubię": „W chróstach coś huczy i ksyka". Podobnie w „Liljach".

[6] Edith Aulhorn: „Zur Gestaltung seelischer Vorgänge in neuer Erzählung" (Vom Geiste neuer Literaturforschung) str. 76—7 podaje ten środek jako cechę techniki impresjonistycznej: „Je ausgesprochener es sich um Stimmungsanalyse handelt, die doch zugleich das Unbestimmte eines begrifflich nicht zu fassenden Gefühlseinducks wahren will, desto lieber verbindet sich die Umschreibung mit dem unbestimmten „etwas" im eigenen Ich".

[7] j. w. str. 106.

[8] Śladem wniosków W. Bruchnalskiego w rozprawie: „Mickiewicz — Niemcewicz".

[9] Brak humanitarności, pierwszej z cnót w XVIII w., po którym kult dla niej odziedziczył Mickiewicz — według zdania K. Górskiego op. cit — dodawał głębi winie nieczułej Maryli.

Że nią nie były motywy romantyczne jasne stąd, że w sferę ich wpływów właśnie wtedy i to z entuzjazmem — wchodził. Zresztą gdyby Mickiewicz świadomie zamierzał wszczepić element humorystyczny przez zespolenie sentymentalizmu i romantyzmu, to nawet gdyby zamiar nie w zupełności się powiódł, przecież choć w części powstawałaby u czytelnika zamierzona przez autora reakcja w tym właśnie punkcie akcji — jakiś uśmiech, jeśli nie śmiech, jakiś posmak komizmu, jeśli nie pełny komizm. A kto się kiedy miał ochotę śmiać czytając historję Józia i Maryli? Jego zemstę, jej kary?

Zdaje się nam, że można reagować na nią dwojako — albo dać się „straszyć" poecie, wczuwając się w groźny aparat jego fantastyki, albo pozostać uczuciowo obojętnym, podchwyciwszy ton fałszywy w budowie akcji, zrodzony właśnie wskutek owej niewspółmierności winy i kary. Postawa druga ściślej odpowiada wynikom osiągniętym przez analizę krytyczną. Do jakiejżeż oceny estetycznej ballady „To lubię" wiedzie ta analiza?

Wadliwa budowa akcji, o czem mówiliśmy, daleka od celowych zamierzeń poety, brak logicznej jednolitości w zużytkowaniu motywów i elementów sentymentalnych i romantycznych [1], każe powiedzieć za Kallenbachem [2], że ballada „To lubię" jest dziełem początkującej ręki; widać w niem lwi pazur, lecz daleko do doskonałości artystycznej.

Zdaje się nam, że takiemu genjuszowi, jak Mickiewicz nie powinno się sztucznie przysparzać zasług, które ma i bez tej w ilości nieprzebranej. A taką tendencją, płynącą z pietyzmu dla wieszcza wydają nam się próby krytyków doszukania się tonu humorystycznego — a więc czegoś celowo niepoetycznego — tam, gdzie jest tylko młodzieńcza niedoskonałość — i młodzieńcze niedociągnięcie.

Powyższy artykuł bynajmniej nie rości sobie pretensji do rozstrzygnięcia kwestji i chciałby dać początek wymianie zdań, któraby rozwiązała problem tak dziwnie i tak niekonsekwentnie traktowany — a tak dla obrazu ewolucji młodego Mickiewicza ważny, problem, czy i balladę „To lubię" wolno nam ustawić w szeregu jego humorystycznych utworów, odzwierciadlających tak mistrzowsko całą gamę nastrojów — od pełnego rozbawienia do gorzkiego sarkazmu „ironji romantycznej".

Stanisławów. *Stefanja Skwarczyńska.*

M A T E R J A Ł Y

WYSPIAŃSKI W PARYŻU

Z KORESPONDENCJI POETY

I.

Lata paryskie stanowią w życiorysie Wyspiańskiego dotychczas lukę. W części tylko wypełniają ją listy poety do Karola Maszkowskiego (Lamus, r. 1910, z. 7), jego bowiem piękne wspomnienie, zatytułowane: „U Madame Charlotte (1894)" („Sztuki Piękne" 1925 r. z. I.) odnosi się jedynie do ostatniej epoki pobytu Wyspiańskiego w Paryżu. Listy zaś do

[1] H. Schipper (tamże) zwraca uwagę na liczne bardziej sentymentalne, niż ludowe zdrobnienia („oczka", „obłoczek"), kłócące się z groźną postacią upiora.

[2] J. Kallenbach op. cit I, 117.

wujostwa Kazimierzostwa Stankiewiczów, dotychczas ogłoszone („Maski“ 1918 r. str. 667—674) obejmują także czasy późniejsze, dopiero od września 1893 r. Zaginęła część listów poety do Henryka Opieńskiego z pierwszych miesięcy pobytu w Paryżu tak, że zaczynają się od 10 października 1891 r. („Przegląd Narodowy, 1909 r. str. 204).

Z tych względów szczególnie cenne są dwa listy Wyspiańskiego do Stankiewiczów, które zostają tu ogłoszone ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, uzupełniają bowiem publikowaną już korespondencję z wujostwem i odnoszą się do czasów początkowych zamieszkania w Paryżu.

Wyspiański wyjeżdżał do Paryża kilkakrotnie. Za pierwszym swoim pobytem zagranicą bawił w nim przez część kwietnia i przez cały maj, aż do 3 czerwca 1890 r. Po tej pierwszej bytności, po upływie przeszło pół roku, powtórnie wyjechał, tym razem z przyjacielem swoim Józefem Mehofferem, do Paryża już na dłużej, uzyskawszy na wyjazd stypendjum krajowe imienia Jana Matejki w sumie 500 zł. reńskich rocznie.

Pokwitowania stypendjalne Wyspiańskiego, wystawione przez niego w Krakowie dnia 20. I. i 1. III. za rok 1890/91 i już w Paryżu 5. III.; 10. V.; 28. XI. 1890 r. i 23. I. 1891 za rok 1890/91 i w Krakowie 10. II.; 1. V. 1892 za rok 1891/92; oraz w Paryżu 20. I.; 4. VII. 1893 za rok 1892/93 — znajdują się w Archiwum Tymczasowego Wydziału Krajowego we Lwowie. W akcie, odnoszącym się do przyznania stypendjum Wyspiańkiemu za r. 1890/91, zamieszczona jest o nim opinja urzędowa Matejki, oświadczająca, iż w zupełności na stypendjum zasługuje, a w zeszłorocznych pracach swoich udowodnił postęp i pilność; w akcie zaś za r. 1892/93 zaznaczono, że odznacza się znakomitemi zdolnościami. — Może dziwić przedstawienie tak dokładne budżetu paryskiego Wyspiańskiego, ale przecież od jego wysokości w znacznej mierze zależała możność korzystania z dorobku kulturalnego Francji.

Lata spędzone w Paryżu wywarły niezwykle silny wpływ na rozwój Wyspiańskiego. Tam począł spoglądać na życie w kraju z pewnego oddalenia i oceniać wiele jego spraw daleko spokojniej i trafniej, aniżeli ludzie, bezpośrednio w nim działający. W Paryżu talent Wyspiańskiego, zrzuciwszy z siebie ciężar wpływów Matejki, rośnie i mężnieje, dopiero też za granicą, na szerokich falach życia paryskiego konstruuje się indywidualnie i jednolicie.

Wierzchołki owych fal, przynajmniej oficjalne, w dziedzinie sztuk pięknych, stanowią profesorowie z Académie des Beaux - Arts. W czasie pobytu Wyspiańskiego w Paryżu, w latach 1891 — 1894, uczyli w niej malarstwa: Signol, Gérôme, Cabat, Lenepreu, Ant. Hébert, Bouguereau, Bonnat, Breton, Moreau, Henner, Français, I. P. Laurens, Lefebvre, Detaille, Merson, Benjamin Constant.

Obaj uczniowie Matejki przyjechali do Paryża z zamiarem wstąpienia do tej najwyższej uczelni. W tym celu należało przystąpić do egzaminu konkursowego. „Wstęp tam, zwłaszcza dla cudzoziemców, jest — jak powiada sam Wyspiański w wywiadzie, udzielonym Hoesickowi (por. Ferdynand Hoesick: „Sienkiewicz i Wyspiański“, Warszawa b. d. str. 318 — 319) — niesłychanie utrudniony: trzeba stanąć do konkursu, którego warunki są obliczone na to, żeby jak największą liczbę kandydatów odrzucić“.

Ławo się też domyśleć, jaki był dla naszych artystów, zasiadających do egzaminu bez żadnych protekcyj, wynik konkursu. Przyniósł on Wyspiańskiemu pierwszy większy zawód w życiu. Zawiadomił o nim zaraz swoich protektorów krakowskich prof. Władysława Łuszczkiewicza i Tadeusza Stryjeńskiego, powstrzymał się zaś długo od doniesienia o tem swoim najbliższym krewnym i opiekunom, aż póki nie spłynęła pierwsza gorycz ciosu, a pocieszenie przyniosła praca nad witrażem, zamówionym przez Stryjeńskiego.

Jaką rolę odegrał w życiu Wyspiańskiego prof. krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, Łuszczkiewicz, znakomity historyk sztuki, jeden z tych, którzy pierwsi odgadli świetny talent Wyspiańskiego i gorąco się nim zajęli, wiemy dokładnie z różnych stron. O stosunkach z Stryjeńskim, który namówił Wyspiańskiego, aby za zarobek przy wykonywaniu polichromji Matejki w kościele Marjackim wyjechał za granicę (por. Hoesick, op. c. str. 315) dowiadujemy się z ogłoszonego niedawno artykułu tego przyjaciela Wyspiańskiego (Tad. Stryjeński: „Witraże Józefa Mehoffera w kolegjacie św. Mikołaja we Fryburgu.“ „Przegląd Powszechny“, 1928 grudzień, str. 289 — 290): „Z Mehofferem i Wyspiańskim zetknąłem się bliżej w roku 1888. Przy pracach nad restauracją prezbiterjum kościoła Marjackiego zostali mi oni przydzieleni przez Matejkę dla przeprowadzenia polichromji. Mając wówczas sposobność poznać wielkie ich talenty, zachęcałem ich do różnych prac“.

„Między innemi zamówiłem u nich witraż do głównego okna nad chórem, na wzór średniowiecznych szyb z okien prezbiterjum, przedstawiających sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Ta wspólna ich praca została powtórnie reprodukowana w szkle i znajduje się w oknach klatki schodowej w Muzeum Narodowem w Sukiennicach. Dzieło to, ze wszech miar interesujące, tak scharakteryzował we współczesnej notatce do „Czasu“ pełen kultury artystycznej pisarz i krytyk K. M. Górski: „...obydwaj artyści wykonali te kartony wspólnie,

a chociaż znać tu dwie ręce i dwie głowy, to talenty ich uzupełniają się wybornie. Jeden z nich ma widoczną skłonność do charakterystyki, energicznych wyrazów i efektów; drugi jest łagodniejszy, bardziej zamiłowany w piękności, bardziej poetyczny. Na jednym kartonie wstępuje też śliczna Dzieweczka po stopniach: to Ofiarowanie Marji w Świątyni a obok widzimy Spotkanie Joachima ze św. Anną, pojęte realistyczniej, ale w starym poważnym duchu. Kompozycja ma stale tę zaletę, że skupia dobrze akcję w kilku nielicznych figurach, zdarzają się też czasem i pyszne rodzajowe rysy: podczas Ucieczki do Egiptu św. Józef prowadzi osła za uszy; na scenie Zwiastowania przeciąga się duży kot bury. Sądzę, że okna takie zrosłyby się prędko z wyobraźnią ludu i stałyby się śliczną biblją dla Krakowa...“

Ważna jest wiadomość o stosunkach, w liście wspomnianych, z Florentynem Trawińskim (zm. w r. 1906). Bliższa musiała ich łączyć znajomość, skoro Wyspiański mógł go prosić o poparcie przy powtórnym konkursie. Trawiński zasłużył się prowadzeniem propagandy polskiej we Francji, tłumacząc nowele Sienkiewicza i Bałuckiego (głównie w czasopiśmie uczniów szkoły Batignolskiej: Bulletin polonais littéraire scientifique et artistique) oraz pisząc liczne artykuły o ruchu literackim i artystycznym w Polsce, m. i. w „Wielkiej encyklopedji francuskiej“. Poznanie jego, zanim jeszcze Wyspiański zapoznał się ze słynnym drem Gałęzowskim (por. list z 6 czerwca 1894 w „Maskach“, 1918, str. 673), mogło być bardzo cenne, posiadał on bowiem w Paryżu znaczne wpływy, które wyrobił sobie, zajmując kolejno różne wyższe stanowiska w ministerjum sztuk pięknych, ostatnio zaś, od r. 1892, szefa Sekretarjatu Luwru i muzeów narodowych francuskich. Mógł on nieraz przyjść Wyspiańskiemu z pomocą, czy gdyby szło o jakieś poparcie w prasie, gdzie miał też stosunki, będąc współpracownikiem gazety „Le Temps“, czy nawet w świecie naukowym, w którym był znany z własnych licznych prac z dziedziny historji sztuki i archeologji, a zwłaszcza z tłumaczeń na język francuski szeregu dzieł klasycznych z tego zakresu. Historja sztuki, którą tak bardzo zajmował się Wyspiański (zbierał wtedy materjały do dzieła o katedrach i zamkach francuskich), jako przedmiot wspólnych zainteresowań, łączyła zapewne Wyspiańskiego z Trawińskim.

Gorące węzły przyjaźni złączyły Wyspiańskiego z innym emigrantem polskim w Paryżu, Aleksandrem Dejeanem (ur. ok. 1820, zm. 1907 r.), rewolucjonistą, żołnierzem Bema, a później buchalterem francuskiego Towarzystwa Asekuracyjnego. Żywą jego sylwetkę kreśli J. Kisielewska (pod pseud. J. Okszy) w „Przeglądzie Narodowym“ (r. 1909, str. 331 — 333) w artykule: „Z młodzieńczych lat Stanisława Wyspiańskiego“. W listach paryskich Wyspiańskiego mnóstwo o Dejeanie wzmianek.

Stosunki Wyspiańskiego z Jean Paul Laurens (ur. 1838, zm. 1921), ograniczyły się do jednego, zdaje się, opisanego w liście do wujostwa, spotkania. W listach do Maszkowskiego („Lamus“, 1910, z. 7. str. 377 list z dn. 27 września 1891 r.) pisze poeta: „...jutro (niedziela) idziemy do Jean Paul Laurence, by mu pokazać nasze szkice akwarellowe, i zarazem przypomnieć mu, że nas obiecał przyjąć do swego atelier (to znaczy w poczet kilkudziesięciu swoich uczniów)“. W liście zaś następnym (z 30 września 1891, str. 379) opisuje: „Laurenca nie zastaliśmy w tę niedzielę, ale pójdziemy znów na przyszłą (4-ego Paźdź.) może być, że już przyjedzie pod ten czas ze wsi, gdzie dotąd bawi. — Najlepszą radą na wszelkie kłopoty byłoby mieć stałe fundusze, t. j. być zamożnym i zajmować się sztuką. — Wtenczas nie potrzebowałbym ani Laurenców ani nikogo innego, — słuchałbym tylko siebie a do dzisiaj więcejbym już umiał niż w dzisiejszych warunkach. — Ale to trudno“.

Raz zawodem dotknięty, mimo przyobiecane poparcie, nie przystąpił już więcej Wyspiański do konkursu, ani się nie starał o przyjęcie do L'école des Beaux-Arts [1]. Może zbliska, gdy rozpatrzył stosunki w niej panujące, przestała go pociągać. Szybki rozwój talentu Wyspiańskiego i w Paryżu więc odbywał się nie na drodze biernego wchłaniania wiedzy, podawanej w stanie gotowym przez obce ręce, raczej sam, w bezpośredniem zetknięciu się, dochodził do jej nabycia. Stąd też wypłynęła u Wyspiańskiego pewna pogarda dla wszelkich egzaminów, konkursów, dyplomów i tym podobnych sposobów zdobywania sytuacyj życiowych, która kazała mu w Paryżu szukać wiedzy gdzieindziej, poza oficjalnemi źródłami sztuki francuskiej.

W liście, pisanym do najbliższych krewnych, porusza też sprawy rodzinne, cieszy się dobremi wiadomościami o kuzynce swej, Mani Parwi oraz — sprawa zawsze bolesna — dziękuje wujostwu za starania o umieszczenie ojca; chodziło tu o ulokowanie chorego Franciszka Michała Wyspiańskiego, art.-rzeźbiarza, zapewne w Przytułku im. Helzlów w Krako-

[1] Ad. Grzymała-Siedlecki, w artykule, p. t.: „Cyd Wyspiańskiego“ (Garść wspomnień przed premierą), „Rzeczpospolita“, nr. 308 z 15 listop. 1922, — mylnie nazywa Wyspiańskiego uczniem L'école des Beaux-Arts w Paryżu.

wie. — Wspomina też wieś Korabniki pod Krakowem, dokąd wyjeżdżali wujostwo Stankiewiczowie na willegiaturę i gdzie przebywał także sam poeta; tam powstał cały szereg jego wierszy młodzieńczych. Dopytuje się poeta o Kazia Brudzewskiego z Korabnik, swego przyjaciela. Jest to nazwisko znane z korespondencji poety; w liście z 21 września 1893 r. do wujostwa („Maski", 1918, str. 667) pisze: „Bardzo dziękuje za trochę wiadomości, jakich mi Ciocia udzieliła o Kaziu, nie mam już innej sposobności dowiedzenia się czegokolwiek jak przez listy cioci, on sam w „literaturę" przestał się bawić". Ciekawy jest następnie opis święta narodowego francuskiego w rocznicę zburzenia Bastylji. Warjant i uzupełnienie tego opisu stanowi list z dn. 17 lipca 1891 r. do Karola Maszkowskiego („Lamus", 1910, z 7, str. 355 — 356):

„Wspominał ci Józek [1] w liście swoim o 14 Lipca. Rzeczywiście prześliczne i wspaniałe można było wynieść wrażenie w tym dniu, mianowicie biorąc całą tę zabawę bardzo ogólnie, uważając ludzi jako masy, grupy, obrazy i t. d. — Prawdziwie operowe efekta światła i cienia były przy oświetleniu wieży Eifel, gdzie scena przypominała grozę kompozycji Rochegrossa. Pod wieżą Eifel w [?] jest murawa śliczna, strzyżona — uozdobiona posągami i wazami kamiennemi. — Nad nią wysoko na 130 metrów wznosi się żelazne sklepienie wieży. Cała ta murawa zasłana ludźmi, rozłożonemi na niej w pozach najwygodniejszych i my wśród nich. Dokoła płonie tysiące lampek — w głębi biją kolorowe fontanny — za nami, za tłumem ludzi most na Sekwanie i pałac Trocadero, gorejący światłami i wyglądający jak owe kryształowe pałace podwodne, o których mówią bajki i powieści indyjskie. — I nagle wśród krzyku tysiąca ludzi całe sklepienie to żelazne nad nami płonie pąsowem światłem. — Przyszło nam w owej chwili na myśl, że stamtąd do piekła niedaleko. — Przypominają się sceny z Fausta. — — — Albo te tańce po ulicach — na każdym placu — na wielu nawet małych uliczkach poustawiane estrady z muzyką — a tłumy, falując w takt walca lub polki tańczyły. — Np. przed operą był widok wspaniały; tańczono nawet na tarasie przed operą. Tłumy ludzi na schodach przy jej wejściu... — Należałoby o tem mówić dużo, aby wszelkie szczegóły opowiedzieć — blisko do trzeciej w nocy chodziliśmy po mieście przez oba te dnie, 13 i 14 Lipca. Całe dwa dni trwała zabawa i bale uliczne — a chorągiewek jeszcze dzisiaj nie pozdejmowano".

Drugi list, przechowany w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, tego samego, jak list pierwszy formatu (kartki 13.3 szer. 21 wysok.) i gatunku gładkiego pożółkłego papieru, o niezmienionym charakterze pisma piórem gęsiem, nie zachował się w całości: połowa karty pierwszej została oderwana tak, że brak górnej połowy strony pierwszej i drugiej. Strata jest tem większa, że zapewne w nagłówku listu znajdowała się dokładna data wysłania go z Paryża, jak to było zwyczajem poety. Porównując jednak treść tego listu uszkodzonego z innemi listami, da się dosyć dokładnie ustalić datę jego powstania. W pierwszym liście, do wujostwa z Paryża (dat. 12 i 14 lipca 1891 r.) zapowiada wyjazd p. Hendla na pojutrze. W liście z 17 Lipca 1881 r. do Maszkowskiego (L a m u s, 1910, z 7 str. 355) pisze Wyspiański: „Hendel nas opuścił przed dwoma dniami, żegnając już Paryż na zawsze.— Na zawsze jak nazawsze, ale na parę lat w każdym razie. — Pojechał przez Chantilly (zamek wspaniały i stajnie) do Amiens. — Następnie pojedzie do Reims, (dałem mu adresy hotelów). — Szczęśliwy człowiek, że może sobie odbyć podróż dosyć daleką — bo będzie jeszcze w Kolonji i Norymberdze". W liście zaś, pozbawionym przez uszkodzenie daty, pisze, że od tego wybitnego architekty krakowskiego, „dawno a bardzo dawno" nie ma wiadomości. Podobnie w liście pierwszym do wujostwa wspomina, iż słyszał od Dejeana, że pan Jan Opieński wybiera się do Paryża w s i e r p n i u b. r.; w liście zaś bez daty pisze, że „p. Jan już z Paryża wyjechał" i że „zakrótko był w Paryżu, aby mógł wiele widzieć", mimo że całemi dniami uganiał po mieście, nie mając na sen nawet czasu. Dowód, że sierpień zapewne jednak już minął i list uszkodzony powstał w początku września lub conajmniej w końcu sierpnia.

Na dokładniejsze ustalenie daty, pomijając wzmiankę w naszym liście o awanturach na placu przed operą, pozwala wiadomość o koledze szkolnym Małachowskim, w liście do Maszkowskiego z 8 września 1891 (Lamus, str. 361): „Władysław Małachowski, ten którego u mnie widziałeś jedzie do Ameryki i będzie po drodze w Paryżu a zatem będzie się widział z nami. Obecnie jest także w Krakowie". Tę samą wiadomość, tylko nieco rozszerzoną, znajdujemy w liście bez daty do wujostwa. List ten więc pisany był w pierwszych dniach września, współcześnie z listem z 8 września do Maszkowskiego. Jest to zapewne drugi list Wyspiańskiego do wujostwa Stankiewiczów z Paryża, jak zresztą wynika z porównania obu listów, z których uszkodzony, nawiązując bezpośrednio do otrzymanej od wujostwa odpowiedzi na list pierwszy, pozwala odgadnąć wiele z treści listu państwa Stankiewiczów.

[1] Mehoffer.

1. TEKST

Paryż dnia 12-ego Lipca 1891.

Kochani Wujostwo! Nie gniewajcie się, że już dosyć dawno znać o sobie nie dałem, ale długi czas sam niewiedziałem co powiedzieć o sprawie w tym razie najważniejszej, to jest o wyniku konkursu. Ale obecnie nie czuję się już tak przygniecionym niepomyślnym biegiem rzeczy, że mogę o têm mówić. Otóż do szkoły obydwaj nie jesteśmy przyjęci, ale jak przekonaliśmy się jest nasza wina tylko w têm, żeśmy nieszukali żadnych poleceń, prócz najpotrzebniêjszych, żeśmy się niepostarali o to, aby się ktoś z mieszkających tutaj Polaków za nami wstawił. Rozumie się taki, który zajmuje wybitniejsze stanowisko. — No ale skoro potrzeba [potrz] [1] protekcyi dla dostania się do szkoły, to usuwają się już przez to inne trudności, t. j. trudności dotyczące samychże wymagań w rysunkach, którymto właśnie, mamy to przekonanie żeśmy przy obecnym konkursie zadosyć uczynili. — Oczekiwać więc będziemy do Października aby znów siąźdź [2] do rysunków, a pan Trawiński z ministeryum Sztuk Pięknych zapewnił nam polecenie. — Po takim pogromie w Szkole Sztuk pięknych, któregośmy się niespodziewali zanieśliśmy nasze kompozycye, [ja] jakieśmy tutaj zrobili jednemu z najpierwszych francuskich malarzy Jean Paul Laurensowi i te się jemu podobały i przyrzekł nam dać miejsce w swojêj pracowni od Października. — Tymczasem wzięliśmy się do malowania olejnego w jednêj z tutejszych pracowni, o czem wszystkiem już powiadomiliśmy Prof. Łuszczkiewicza i p. Stryjeńskiego. Również zajęci jesteśmy rysowaniem szyb do kościoła P. Maryi, a przytêj sposobności dziękuję za opis przesłany mi w liście tamtych, które już są wykonane. — — — Mieszkamy tutaj bardzo przyjemnie bo chociaż w środku samym miasta, to jednak [str. 2.] na małêj uliczce, która nosi na sobie wszelkie cechy życia małomiejskiego. — Wiem że bardzo by radzi byli Wujostwo odwiedzić nas tutaj w naszêm mieszkanku, tak, jak to było na ulicy Długiêj, — Pytają wujostwo jak się tutaj urządziłem, — w najprostrzy sposób. Naturalnie pokupiłem odrazu wszystko to, co mi było potrzebne, a za rzeczy wspólne, jakie razem posiadamy, wróciłem połowę ceny Mehofferowi. — Tak więc nasz pokój ma dwóch panów, z których każdy rządzi na swój sposób. —

Cieszę się niezmiernie tak wielką ilością dobrych wiadomości, jakie wyczytałem w liście, zwłaszcza o Mani Parvi. Dziękuję za starania o umieszczenie ojca. Musi być Wujostwu smutno bez Kazia, radbym żeby do mnie pisał częściej. — Wielką przysługę i grzeczność zrobił mi swojemi rysunkami. —

Przez kilka dni bieżących Paryż stroi się na uroczystość 14 Lipca, a więc odbywają się przygotowania do illuminacyi i ubieranie domów kolorowemi horągiewkami [3], ale bez gustu i kto wie czy Kraków pod względem udekorowania nie był gustowniejszy. — We wszystkich teatrach w ten dzień przedstawienia za darmo. — Odsłonięcie pomnika Dantona i t. d. — Podczas illuminacyi obiecujemy sobie całą noc spacerować po mieście aby się trochę przyjrzeć całemu temu ruchowi. —

Co tam słychać w dalszym ciągu z Karolem Maszkowskim, bardzo jestem ciekawy jak wygląda, i po za powierzchownością co się w nim zmieniło na seryo. — Wybornie by się tu zmieścił między nami, w naszym pokoiku. — — Bardzo słusznie musi wyglądać p. Stanisław M. z tytułem doktora, mnie się zdawało że go nosi odkąd go poznałem. —

Czy Państwo têż nie wiedzą gdzie się obraca Henryś [str. 3] Opieński, bardzobyśmy radzi aby nam dał znać co o sobie, bo znając jego zamiłowanie do ciągłego wojażowania między Pragą a Krakowem nie wiemy nawet gdzie go listem utrafić. —

W Korabnikach musi być bardzo ładnie o tym czasie. —

Ciekawym gdzie wujostwo się na wieś wybiorą. —

Dnie upływają nam tutaj dosyć jednostajnie chociaż siedzimy wśród takiego chaosu, tak że nieraz nam się zdaje że to nie w Paryżu jesteśmy. — Ponieważ do czytania książek nie ma żadnych innych tylko francuskie bierzemy się więc do literatury francuskiej czegobyśmy gdzieindziej nigdy nie robili. — W ten sposób skupujemy sobie [bd] biblioteczkę bardzo przyjemną, która powoli urasta. —

14-go Lipca.

Otóż nareszcie doczekaliśmy się têj fety. To co widziałem na ulicach wczoraj wieczorem rzeczywiście było bardzo romantyczne, bo pomijając ognie sztuczne i oświetlenia wystrzały pistoletowe i różnego rodzaju bengalskie światła, ludzie sami przedstawiali [4] wiele

[1] W klamrach wyrazy przekreślone.
[2] sic!
[3] sic!
[4] Wyspiański pisze: „przedstawiele wiele ..“

zainteresowania. Jak jeden tłum, jedna masa wszystkie jakiekolwiek większe place, zapchane karuzelami huśtawkami w najróżniejszych rodzajach i odmianach, gry przerozliczne, strzelanie do celu, w małych budach osobnych co krok, wszyscy kramarze poschodzili się w jeden punkt Paryża, ale co najprzyjemniejsze, muzyki na osobno w tym celu przygotowanych estradach przygrywające zabawiały najlepiej ludzi, to też tańczono dokoła każdej, z tych estrad, — tak że cały plac ogromny, (de la Republique) poruszał się i falował w takt walca lub polki. Nic zabawniejszego jak [str. 4] przyszło im tańczyć kadrilla, wśród przejeżdżających tramwajów, wozów i doróżek. — Nic to tych roztańczonych nie żenowało. A już skakano w rozmaite sposoby. I wśród tej hałaśliwej i głośnej zabawy gdzie się wszystko śmiało i cieszyło, my dwaj tylko nie mogliśmy się rozweselić, choć nam się to wszystko podobało — Żałowaliśmy że niema z nami Henryka albo Karola możeby nam było weselej. — —

Proszę podziękować odemnie Karolowi, że się tak pięknie spisuje i niezapomina o nas. —

P. Hendel wyjeżdża najdalej pojutrze z Paryża, a więc teraz pozostaniemy tém więcej sami — — i z tego względu zdałyby nam się częstsze wiadomości i nie prosimy wcale o nowe, bo i stare będą miały swój urok, gdy przejdą tak daleką drogę. —

Jak na nasze tutejsze stosunki P. Dejeana [wyb] wizytujemy dosyć często i od niego zasłyszeliśmy, że pan Jan Opieński wybiera się do Paryża w Sierpniu. —

Stanisław.

2.

...ałem [1] ją wczoraj (wie)czorem, [1] równocześnie z kartą Karola, który nie jest tak zły i czarny, jak go malujecie ale jest trochę zdenerwowany (co dobrze) i ma się za nieszczęśliwego (co nie szkodzi); ale to u niego przejdzie, a państwo niech mu wybaczą, co mu mają do przebaczenia, bo on jest dobry chłopiec i do mnie często pisze. —

Za to cała moja burza zwraca się na tego śpiocha, (piszecie mi w ostatniej karcie że śpi), milczka, czy oniemiał, czy tak wciąż dmucha w ten monde en poche że nie ma czasu słowa do mnie przemówić? naturalnie mam na myśli Kazia B... A propòs [2] Korabnik są tu prześliczne a prześliczne stroiki i stroje po magazynach, na które godzinami można się patrzyć, materye trochę ładniejsze od woalek przy letnich kapelusikach.

[str. 2] ... [1] Janowicza, który razem z Ra...dami [3] mieszka, że p. Jan już z Paryża wyjechał. — Zresztą nic dziwnego żeśmy nie widywali się z nim, bo my mamy swoje roboty, a pan Jan miał swoje. I tak zakrótko był w Paryżu aby mógł wiele widzieć -- całe dnie i wieczory schodzą mu na lataniu i bieganiu po mieście i po różnych jego kątach, a nawet niewiem kiedy miał czas spać i wypocząć, możnaby o nim powiedzieć:

ciekawy za wszystkiem goni
sekundy czasu nie strwoni
śpi tylko tyle
co się zamyśli na chwilę. — —

Pan Hendel gdzieś wojażuje po szerokich Niemczech i nie mamy [oba] pojęcia [szcze] [str. 3] szczegółowego gdzie się znajduje, bo już dawno a bardzo [dawno] dawno do nas nie pisał, więc choćbyśmy dyszeli chęcią powiedzenia mu „dobry dzień", to musimy się tego wyrzec.. —

Henryś Opieński (zręcznie rozdzielony wzmianką o Hendlu od pana Dr. Jana) zadraśnięty tém, co niegdyś o jego mnogich zajęciach powiedziałem, wysadził się na jeden list i... odtąd, jak powiada Mickiewicz „głosy zdusił, jakby [ub b] wbił do ziemi" ani słówka, milczy zaklęcie. — —

Za kilka dni przyjedzie tutaj do nas jeden z kolegów naszych, Małachowski, który się wybiera przez Paryż i Havre do Nowego Yorkn, do Ameryki. Zaczynamy być z niego dumni że mu taka jazda do głowy przyszła. Zazdrościmy mu też ile nam sił starczy. Bądźcie spokojni o Paryż, bo chociaż [odb] odbywają się awantury na placu przed [operą] operą, do zadnych rezultatów nie doprowadzają. — —

Tymczasem tylko tyle, bo i tak się zapóźniłem z wyjściem z domu.

Stanisław Wyspiański

[1] wyrazy zniszczone oderwaniem górnej połowy karty.
[2] sic!
[3] nieczytelne.

II.

WYSPIAŃSKI W... KONSTANTYNOPOLU

Na bankiecie pożegnalnym uchwalili maturzyści Gimnazjum Nowodworskiego w Krakowie z r. 1887, wśród których znajdowali się Stanisław Wyspiański i jego najbliżsi przyjaciele, Józef Mehoffer i Stanisław Estreicher, urządzenie zjazdu koleżeńskiego po dziesięciu latach, t. j. w r. 1897. Spodziewali się, że każdy osiągnie już wtedy swój cel życiowy i snuli marzenia, że zjadą się wówczas znakomici poeci, malarze, profesorowie, inżynierowie... Jako światowi malarze mieli oczywiście przyjechać Wyspiański i Mehoffer; następcę Szopena zaś przewidywali w Opieńskim, który, chociaż z nimi matury nie zdawał, zostawszy o klasę niżej, był przecież ich długoletnim kolegą, a zawsze przyjacielem.

W roku 1894 dwaj pierwsi zbliżali się powoli ku wyznaczonemu ideałowi; sprzeniewierzył się zaś pokładanym w nim nadziejom Henryk Opieński. Po skończeniu politechniki w Pradze Czeskiej, zamiast poświęcić się już całkowicie tylko studjom muzycznym, objął posadę inżyniera w Żółkwi i zaręczywszy się, robił przygotowywania do uwicia w tem małem miasteczku zacisznego gniazdka, dalekiego od wyższych aspiracyj. Wtedy Wyspiański, który stale opiekował się talentem przyjaciela i rozpalał w nim ambicje, mocno zaniepokojony ostatniemi posunięciami życiowemi Opieńskiego, wystosował doń list, który miał stać się środkiem zapobiegawczym.

W liście tym, o charakterze ironicznym, przenosi się wyobraźnią o trzy lata naprzód, w ów rok zjazdu maturycznego, w którym miały się ziścić nadzieje kolegów. List więc ten, obok rzeczywistej daty 8 kwietnia, nosi rok fikcyjny 1897. Przedstawił w nim Wyspiański pełen sarkazmu kontrast dwu postaci: Opieńskiego jako małomiasteczkowego łyka, wyzbytego wszelkich artystycznych dążeń, tyjącego w dobrobycie pogodnego pożycia małżeńskiego na tle skromnych horyzontów i nieżytu galicyjskiej mieściny, który nie potrafi już ocenić ani nawet spostrzec walorów swej żony. Siebie zaś przedstawia poeta, jako już światowego malarza, pracującego w największych stolicach, przerzucającego się z łatwością z atelier i Salonu w Paryżu do motywów klasycznych i plein-airów Grecji, lub też poszukującego tematów nad Bosforem jako malarz orjentalista, w ustawicznym rozpędzie tworzenia. List więc wysłany z Paryża, pisany jest niby to w Konstantynopolu, miejscu pobytu równie fikcyjnem, jak rok 1897. Zaznaczenie w liście, iż Wyspiański nie poraz pierwszy jest wtedy w dawnej stolicy Turcji, ma na celu jedynie uwydatnienie charakteru postaci świetnego, niekrępowanego względami materjalnemi malarza i jest także fantazją; miasta tego bowiem, jak i Grecji całej, nigdy nie oglądał.

J. Kisielewska (pod pseud. J. Okszy) publikując w r. 1909 listy Wyspiańskiego do Opieńskiego w „Przeglądzie Narodowym", drukuje urywki z tego listu (str. 336 — 337) opatrując je trafnemi i jasnemi objaśnieniami:

„W kwietniu 1894 r., wkrótce po objęciu posady w Żółkwi, odebrał Opieński list, datowany z Konstantynopola z 1897 roku, pełen subtelnej ironji, w którym Wyspiański kreśli obraz szczęśliwego pożycia małżeńskiego w prowincjonalnem zaciszu — za lat kilka".

„Wiesz, — pisał artysta — jak sobie pomyślę, kochany Inspektorze, żem kiedyś marzył o operach dla Ciebie i myślał, żeś Ty właśnie do tego jedyny, — dziwnie mi jest... jakże nie pojmowałem... Ale mi to wybaczysz, wybaczysz mi i hojnie będziesz wynagrodzony serdecznością milutkiej pani, której względom poleć mnie, kochany..."

„Frazes taki utkwił harpunem w wyobraźni obojga narzeczonych, którzy sami nie obawiali się niczego bardziej, niż zatonięcia w małomiasteczkowej pospolitości".

„Oryginalny ów list zaczyna się w ten sposób: „Constantinople, 8 kwietnia 1897 r. Kochany Henrysiu! Wprawdzie nie po raz pierwszy tu jestem, ale zawsze jak w obcym świecie — wszystko dziwne, nowe i piękne. Nie zapominam o Tobie, o twoim miłym domu, gdzie tak mile spędziłem czas przed samym odjazdem. Tysięczne dzięki i uprzejme pozdrowienie milutkiej gosposi, zdolnej cały świat umilić, choćby tylko swoim czarującym uśmiechem, w którym tyle dobroci i tyle wdzięku. Uczże się chociaż szanować tyle zalet, jeśli już nie zawsze umiesz spostrzedz całe mnóstwo gracji, mnie łatwiej w oko wpadających; nigdy nie będę lekceważył uroku, jakiemu podlegałem przez cały czas pobytu u Was, i jeśli to malowanie, jakie Wam zostawiłem, jest martwe i zatraca siłę wyrazu i czucia, to chyba powód ten, że całą duszę, wypatrzoną we wzorze, uniosłem ze sobą, że więcej tego czucia zostało w moich wspomnieniach, niż na owym portraicie".

„Zwrócić należy uwagę na dobór wyrazów: miły, mile, milutkiej, umilić, użytych celowo dla odmalowania nastroju owego „szczęścia w zakątku", poza tem jednak jest w tym ustępie wspomnienie prawdziwe chwil niedawno spędzonych w Krakowie, przy pastelowaniu portretu przyjaciela i jego narzeczonej".

„List cały w tym tonie trzymany, dotycze przyszłości wspólnych przyjaciół i kolegów, którzy w owym roku 1897 obchodzić mieli zjazdem dziesięciolecie matury. Uwagi są przeważnie sarkatyczne. Z tego, co pisze o sobie, widzimy, że nie myślał wówczas wcale o poetyckiej drodze ale marzył o europejskiej sławie malarskiej: „Mam nadzieję, że skoro mój obraz tu ukończę, bo to i cel mojej podróży, to po wyekspedyowaniu go do Salonu, drapnę na czas jakiś do Tessalji i jeszcze raz skoczę do Attyki — siedzieć nawprost Eubei, gdzie tak cudną z Luckiem [1] zaczęliśmy przed trzema laty podróż"

„Niestety, nie dano mu było nigdy być w Helladzie, do której tak tęsknił; nie spodziewał się też w owym czasie, opuszczając nagle Paryż na jesieni 1894 r, [2] dla niefortunnej do Lwowa wyprawy, że nigdy już, nigdy tam nie wróci".

Nieprawdopodobnem się wprost wydaje, by w tak prostej sprawie, tak jasno skomentowanej przez J. Kisielewską, zajść mogło jakiekolwiek qui pro quo. A oto co zrobił z tego ś. p. Józef Kotarbiński, kombinując może, iż skoro mistrz Matejko był w Konstantynopolu, gdzie malował obraz „Utopiona w Bosforze", to należy tam wysłać także i jego najwybitniejszego ucznia.

Monografja Kotarbińskiego: „Pogrobowiec romantyzmu", Warszawa 1909, str. 294: „Gdy Opieński objął posadę w Żółkwi i zaręczył się, poeta zwrócił do niego list pełen subtelnej ale szpikującej ironji, w którym wspominając o dawnych planach, o operach jakie marzył dla przyjaciela, poucza go, „że będzie wynagrodzony serdecznością milutkiej pani". Zarówno w rysunkach młodzieńczych, w portretach znajomych panienek, z owego czasu widać było pewien ironiczny odcień, który potem przewija się w listach do przyjaciela z przyczajoną złośliwością. Dowiadujemy się dalej z tych listów o podróży poety do Konstantynopola odbytej na wiosnę 1897 roku. Pisząc stamtąd o swych przyjaciołach szkolnych, którzy obchodzili dziesięciolecie matury gimnazjalnej, Wyspiański daje ujście swej sarkastycznej werwie, wyjawia swoje rojenia o sławie nie poetycznej lecz malarskiej, marzy o podróży do Grecji".

Na ten osobliwy „orjentalizm" w życiu Wyspiańskiego zwrócić należało uwagę, ponieważ do studjów nad poetą-malarzem wkradają się przedziwne błędy. W notatce w „Myśli Narodowej" wskazałem, jakto wiersz Słowackiego, znany urywek z „Króla Ducha", przepisany jedynie przez Wyspiańskiego, został przez redaktora „Masek" (r. 1918. nr. 34) bezkrytycznie przyjęty od pochopnie sądzącego posiadacza autografu, jako arcydzieło autora „Wesela". Pomimo sprostowanie to (z dnia 15 października 1927 r. Nr 22), szczęśliwy właściciel autografu ponownie powtórzył swój błąd, drukując wiersz w „Kurjerze Porannym" (24 grudnia 1927 r.). Błąd został znowu sprostowany, co jednak nie przeszkodziło iż wtedy dopiero nieostrożny redaktor „Masek" ogłosił swoją dawną pomyłkę i dokonał „odkrycia", że wiersz ów jest pióra Słowackiego [3].

Perypetje tego wiersza ostrzegają, iż to samo zajść może z pobytem Wyspiańskiego w Stambule, czego dowodem, że błąd ten zakradł się dzięki zaufaniu, jakie mogło budzić nazwisko ś. p. Kotarbińskiego, do 3 tomu bibljograficznej „Historji literatury polskiej" prof. Korbuta, która jest fundamentem wiedzy polonistycznej.

Kraków. *Jan Dürr.*

R E C E N Z J E

Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami denuo recognitum et auctum per P. S. Allen, M. A., D. Litt. et H. M. Allen. T. VII. (1527 — 1528). Oxonii 1928. str. 560.

Monumentalne wydanie korespondencji Erazma z Roterdamu, rozpoczęte w r. 1906 (t. II w r. 1910, t. III w 1913), po przerwie wojennej raźno posuwa się naprzód (tomy IV — VI w latach 1922, 24, 26), czego wymownym dowodem jest ogłoszony przed paru miesiącami tom VII, doprowadzający ilość ogłoszonych dotąd listów do pokaźnej liczby 2081. Wydawca, P. S. Allen, uwzględnił tu całą masę korespondencji, ogłoszonej w r. 1529 przez Froebena w Bazylei, dodał do niej jednakowoż zdobycze wydań późniejszych, listy porozrzucane po

[1] T. j. Lucjanem Rydlem
[2] Wydrukowano mylnie w r. 1904
[3] Por. też W. Borowy: „Znowu do was przychodzę"... Ruch Liter. r. 1928. Nr. 9.

publikacjach, dotyczących Erazma, wreszcie cały szereg listów, dotąd nieogłoszonych. O wartości wydania stanowią jednak nietylko same listy, lecz i sposób ich wydania, bardzo drobiazgowe komentarze rzeczowe, wyjaśniające zarówno szczegóły z życia niezliczonych korespondentów niestrudzonego epistolografa humanistycznego, jako też i aluzje do ludzi i zdarzeń, w korespondencji wspomnianych. By zdać sobie sprawę z tego, co uwaga ta znaczy, pamiętać należy, że Erazm objął siecią swej korespondencji cały świat kulturalny końca w. XV i pierwszych dziesięcioleci wieku następnego, poczynając od głów koronowanych, papieży i dostojników kościelnych i świeckich, kończąc na rozmaitych, mało znanych, prowincjonalnych wielbicielach jego talentu i sławy. W związku z tem listy jego dotyczą zarówno wielkich wydarzeń, zaprzątających uwagę ówczesnych polityków, jak wypadków z życia naukowego i literackiego, a częstokroć najrozmaitszych plotek i ploteczek. Dzięki starannemu komentarzowi omawiane wydanie korespondencji jest prawdziwą encyklopedją, nieodzowną dla każdego badacza renesansu, w ostatniej dobie jego rozkwitu.

Trzy tomy ostatnie mają specyficzne znaczenie dla czytelnika polskiego, przynoszą bowiem korespondencję Erazma z wybitnymi przedstawiecielami Polski zygmuntowskiej, przyczem prym wśród nich trzyma oczywiście sam król Zygmunt. Poprzednie tomy stanowiły tu poniekąd przygotowanie, przewijały się bowiem w nich nazwiska exscholarów krakowskich, biskupa wrocławskiego Jana Turzo i brata jego Stanisława, biskupa ołomunieckiego, oraz protegowanego przez nich Ursinusa, począwszy zaś od t. V raz po raz spotykamy się z Łaskimi, arcybiskupem i jego bratankami, Jaroszem i Janem, dalej z Szydłowieckim, Krzyckim, Tomickim, Decjuszem, lekarzem Antoninem, młodymi Zebrzydowskim i Trzycieskim. Korespondencja ta rośnie z roku na rok, gdy więc t. VI ma tylko 10 listów, tom następny zawiera ich 27. Są tutaj rzeczy takie, jak „Epistola ad Sigismundum", znana z druku wietorowskiego, są komplementy Erazma i podziękowania za dukaty ze szkatuły króla czy Tomickiego, jest wreszcie sporo listów o charakterze bardziej prywatnym, jak np. korespondencja z Antoninem. Tempo jej i nastrój najdobitniej może charakteryzuje list głośnego obieżyświata, Leonarda Coxa, krakowskiego Angielczyka, głoszący rzecz oto taką: „nam tu Basileae simul agis et Cracoviae saepius; nos in medio Poloniae dum sumus, Basileae pariter cum Erasmo subinde versamur" (№ 1803).

Nie poprzestając na tekstach dotąd ogłoszonych, wydawca udał się w r. 1922 do Polski, by zapoznać się z naszemi zbiorami kórnickiemi i warszawskiemi (Tomiciana, Teki Górskiego), by zdobyć wersje listów możliwie poprawne. Główna wartość publikacji omawianej polega zresztą nie na odkryciu materjałów dotąd nieznanych, lecz na fakcie, że listy od i do Erazma, dotychczas porozrzucane po różnych niedostępnych wydawnictwach, znalazły się obok siebie i to na tle całokształtu korespondencji Erazmowej, pozwalającej zrozumieć w nich niejedno, co dotąd było niejasne, nadewszystko zaś na tem, że zostały one gruntownie zbadane i zaopatrzone w świetny komentarz. Wydawca korzystał tu z dorobku naszych uczonych, zarówno drukowanego jak zakomunikowanego mu przez najlepszych znawców tego okresu naszych dziejów (np. ks. Fijałka, w niejednym zaś wypadku (np. przy liście Coxa) rezultaty badań polskich połączył z wynikami studjów u nas nieznanych, tak że w sumie oksfordzkie „Opus Epistolarum", niezależnie od znaczenia ogólno-europejskiego, rości sobie niepospolite miejsce w poczcie wydawnictw źródłowych, dotyczących dziejów renesansu w Polsce.

Londyn. *Julian Krzyżanowski.*

D o b r z y c k i S t. Ze studjów nad Kochanowskim. Poznań. Nakładem Pozn. Tow. Przyjaciół Nauk. 1929. Str. 70. (Odb. z IV. tomu Prac Komisji Filologicznej P. T. P. N.).

Bogactwo i rozmaitość zagadnień związanych z twórczością i życiem Jana Kochanowskiego wymagają ustawicznej czujności naszej krytyki literackiej, nawet, gdyby tak szybkim krokiem nie zbliżał się rok jubileuszowy, który niewątpliwie w tej dziedzinie znaczne wywoła ożywienie. Dlatego każdą rzetelną pracę witamy z ciekawością i zadowoleniem, choć jednocześnie — z każdą nową zdobyczą, z każdą rozumną tezą — utrwala się świadomość naszych zaniedbań i braków na polu które, aż nadto bujnie przykryły frazeologja i wyświechtane komunały.

Brak nam dotychczas syntetycznego dzieła, które oświetliłoby piękną postać Kochanowskiego z punktu nowoczesnych metod badania, ale brak nam też i naukowego wydania wszystkich jego pism a wreszcie i wyczerpującego komentarza, owych „realiów", które — mimo nawału szczegółów edycyjno-bibliograficznych i językowych — są pierwszym fundamentem wszechstronnej i umiejętnej analizy [1].

---

[1] Najważniejsze na tem polu postulaty przedstawiłem zeszłego roku na posiedzeniu Tow. Nauk. Warsz. p. t. „Program wydania dzieł Jana Kochanowskiego".

W tę dziedzinę, najbardziej niewdzięczną ale i nieodzowną wkraczają właśnie ostatnie studja i przyczynki prof. Dobrzyckiego, może z różnych lat pochodzące, ale trafnie w jednym tomiku zebrane. Autor znakomitych monografij o „Pieśniach“ i „Psałterzu“ niewątpliwie przoduje dziś wespół z prof. Brücknerem w rzędzie badaczy Kochanowskiego; każdą jego, choćby najdrobniejszą pracę cechuje nietylko subtelność metod krytycznych ale i głębokie przemyślenie twórczości czarnoleskiego poety, mądre odczucie epoki stylu, literackiej szkoły. Tę swobodę w odległej krainie piśmienniczej dać mogą tylko długoletnie i uporczywe studja; nie zastąpi ich ani intuicja ani zdumiewająca czasem lotność myśli konstruktywnej. Dlatego też każde zdanie prof. Dobrzyckiego witamy jako wartość nieposzlakowaną; może ona podlegać krytyce, może załamać się w ogniu polemiki, ale nigdy nie prowadzi na manowce.

Na „studja“, prócz rozprawki o kolendzie z Fragmentów — „Tobie bądź chwała, Panie wszego świata“, którą trafnie zestawiono z pieśnią na „Nowe Lato“ W. Bassaeusa ze Szczebrzeszyna, składają się przedewszystkiem tak skromnie nazwane „Bibliographica“. Jedno zagadnienie naczelne o dwóch obliczach przewija się przez tych sześć rozprawek: najpierw czy wszystkie utwory Kochanowskiego, z tradycji XVI-go wieku — nam przekazane są istotnie jego pióra, a następnie — czy po za wydanemi pod jego nazwiskiem nie kryją się gdzieś jeszcze utwory zapomniane. Stąd przejście do sprawy niezwykle doniosłej: na jakich podstawach oparło się Januszowskiego wydanie „Fragmentów“ z 1590 r. i czy objęło ono istotnie pełny i autentyczny spadek piśmienniczy po wielkim poecie. Nie jest to kwestja błaha, gdy uprzytomnimy sobie jak wiele światła rzucają owe „fragmenta“ na prymitywy — powiedzielibyśmy — poetyckie Kochanowskiego; stąd przecie nieocenione przyczynki do genezy „Trenów“, tak dziwacznie nazwana „Pieśń żałobna“, w której radziwiłłowski odkryto akrostych, nowe teorje o niedokonanej epopei jagiellońskiej i t. d.

Najpierw owe utwory „odkryte“, które przez długi czas były mozołem i niezawsze zdrową ambicją rozmaitych badaczy. Br. Chlebowski wyraził kiedyś pogląd, że zapomnianych wierszy Kochanowskiego należy szukać w kancjonałach XVI wieku; wyrosła stąd cała legenda, którą dopiero gorliwe poszukiwania rozwiały. Mimo to w materjałach do „Wydania pomnikowego“, którego tom V-ty od długich lat czeka na druk, znajduje się cała teka utworów „przypisywanych“ Kochanowskiemu lub „pominiętych“ w poprzednich edycjach; tekę tę należy przeglądnąć i przesiać bardzo rozważnie — zostanie cząstka znikoma. Dlaczego? Najpierw z tej prostej przyczyny, że Kochanowski w ciągu swej przeszło 20-letniej pracy pisarskiej wyrobił sobie w ówczesnych kołach czytelników zbyt wielką popularność; utwory jego były znane, przepisywane: podawane na wzór. Trudno więc przypuścić, ażeby wiersz jego pióra mógł zupełnie zapoznany wsiąknąć w las istotny ówczesnych „sylw“; zawsze pozostała jakaś tradycja czy wskazówka wynosząca nazwisko autora. A następnie — niezwykle szczęśliwym zbiegiem okoliczności poeta sam jeszcze pracował około całkowitego wydania swych dzieł, sam zbierał te „disiecta membra“, wygładzał i układał i z jego własnego trudu wyrósł ów „Jan Kochanowski“ z 1585 roku. Można więc mniemać zupełnie słusznie, że ambicją własną autora było zgromadzenie całego dobytku literackiego z lat poprzednich i, że on, sędzia w tej sprawie najbardziej miarodajny, niczego nie zaniedbał, ażeby dzieło swego życia, po którem sobie nieśmiertelność rokował, w pełnych wystawić kształtach.

Wszelkie natomiast dociekania i zbyt niewolnicze opieranie się na podobieństwach myśli, stylu i języka zaprowadzić może łatwo na bezdroża. Na żywym przykładzie ilustruje to znakomicie prof. Dobrzycki, gdy pieśń „Prosim cię, który mieszkasz na wysokim niebie“ do złudzenia przypominająca „tok językowy i wierszowy“ Kochanowskiego, przysądza — Andrzejowi Trzycieskiemu (Studja, str. 19 — 27).

Jest jednak — jak wspominaliśmy — i drugie oblicze tej autentyczności literackiej, gdy chodzi o sprawdzenie czy do uznanych utworów Kochanowskiego nie wkradły się znów płody cudzego pióra. Mniejsza jeszcze o jakąś drobną pieśń (np. wspomniana „kolęda“) lub fragment — sprawa staje się bardziej doniosła, gdy chodzi o dzieło większe i wybitne. A do tych pewno się liczy „Carmen Macaronicum“. Ta arcyciekawa wątpliwość wyłoniła się dopiero niedawno: B. Erzepki zaprzeczył autorstwa Kochanowskiego i „Carmen“, opierając się na podobieństwach przedewszystkiem językowych, przysądził S. Klonowiczowi [1]. Sprzeciwili się temu ostro w recenzjach — prof. Brückner i prof. Gaertner, przyczem pierwszy „sąd swój wypowiada — jak pisze Dobrzycki — apodyktycznie“, drugi zaś gromadzi liczne i ważkie argumenty z dziedziny języka i stylu.

Spór zarysował się dość ciekawie; przyznać jednak musimy, że na tory prawdziwie

[1] Erzepki Bolesław — Kto jest autorem „Carmen Macaronicum“. — Poznań 1928.

naukowe sprowadził go dopiero prof. Dobrzycki, który z niepospolitą w naszej krytyce literackiej subtelnością zgromadził i rozpatrzył wszystkie argumenty za i przeciw, wysunął pewne wątpliwości, by je zgrabnie rozwiązać, aż wreszcie sam rozważnie pyta: „Ale w takim razie pocóż cała ta historja i te wywody? Jeżeli się ma wątpliwości a potem się je sobie rozwiąże, i jeżeli to były wątpliwości indywidualne, przez innych nie podzielane, to nie ma racji ich ogłaszać“ (str. 36). Otóż jest niewątpliwie i racja i pożytek wielki, gdyż tylko ta sumienność i ostrożność doprowadzić może do wyników pozytywnych a jednocześnie okaże zawiły i pełen przeszkód szkielet metodycznego badania. Nie jest to zresztą zadanie wdzięczne ani zawsze uznane; gdy piszący te słowa w swej próbie analizy Trenów [1] nieraz obalał lub osłabiał własne, niekiedy nawet wcale ponętne hipotezy — spotkał się z niechęcią, niemal sarkazmem rozmaitych hiper-krytyków; na szczęście można nadtem przejść z łagodnym uśmiechem do porządku...

W rezultacie Dobrzycki zagadki „Carmen Macaronicum“ w decydujący sposób nie rozwiązuje, ale gromadzi tyle cennego materjału, tyle spostrzeżeń bystrych, że istotnie jego wywody „prowadzą do postulatu nowego, głębszego zbadania zagadnienia twórczości naszego poety, jego organizacji poetyckiej, jego techniki“ (str. 41).

Podobnie rzecz się przedstawia z wspomnianą kolendą — na „Nowe Lato“, przyczem w trakcie rozmyślań wyłania się szereg podstawowych problemów o układzie i błędach „Fragmentów“ z 1590 roku. Warto też zapamiętać słowa, któremi Szan. Autor owe dociekania nad wątpliwem autorstwem Kochanowskiego zamyka: „Nie mamy zamiaru twierdzić tutaj, że to z wszelką pewnością Kochanowski nie napisał tych wierszy. Jeżeli zaś zajmowaliśmy się tą sprawą szczegółowiej, jeżeliśmy rozważali argumenty za i przeciw, to dlatego, że przy takiem rozpatrywaniu rzeczy z różnych punktów zyskuje nasza jej znajomość. Poznanie zaś wątpliwości może stać się powodem do szczegółowego badania zagadnień z twórczości Kochanowskiego, dotąd albo nie dotkniętych albo tylko dotkniętych“ (str. 50).

Postulat to niezmiernie doniosły, mimo swej lakoniczności więcej może wart niż obszerniejsza tej sprawie poświęcona dyssertacja; oby się tylko przyjął i wrósł w krew i żyły naszej krytyki literackiej!

W inną metodycznie dziedzinę prowadzi nas rozprawka o wydaniach „Fragmentów“ z 1590 r. Z lenistwa więcej niż niewzruszonego przekonania utrwaliło się zdanie, że wydanie takie było tylko jedno, a jedynie komentator edycji „pomnikowej“ Florjan Łagowski wspomina o jakichś różnicach w druku, które w formie jakby legendy naukowej do nas doszły. Prof. Dobrzycki zadał sobie niezmiernie wiele trudu, ażeby tę zawiłą sprawę całkowicie wyświetlić: zebrał wszystkie egzemplarze tychże „Fragmentów“, porównał je z jakąś arcy-benedyktyńską cierpliwością i doszedł wreszcie, na podstawie analizy błędów i poprawek, do nowej tezy, że wydań tych było nie dwa a cztery; co więcej ułożył nawet kolejność ich druku. Znów wzór to pracy dla uczciwego bibljografa i badacza tekstów.

Powstaje tylko jedna wątpliwość, dotychczas nie poruszona, czy istotnie pochodzą one wszystkie z 1590 roku? Przedmowa Januszowskiego nosi datę 20 czerwca, wynikałoby więc stąd, że wobec poczytności tego pośmiertnego zbioru uwielbianego poety — co miesiąc niemal drukarnia nową wyrzucała edycję, albo zbyt małą albo w okamgnieniu rozchwytywaną. Ów „bardzo wielki sukces księgarski“ — jak pisze Dobrzycki — wydaje się nam nieco nieprawdopodobny, tembardziej gdy uprzytomnimy sobie ustrój ówczesnych „składów głównych“ i nader liche środki komunikacyjne. Nie jest więc sprawą niemożliwą, że wydania te — acz znaczone stale 1590 — ukazały się w przeciągu następnego też roku albo i lat późniejszych. Takie zaś „wprowadzanie w błąd“ czytelników miałoby znów swoją wygodę w ochronie prawnej książki i ważności raz wydanego na nią przywileju, którego nie trzeba było ponawiać. Wiemy zaś, że Januszowski w owych czasach bezkarnych przedruków i niecnego okradania się oszukany — dbał o swą korzyść i strzegł jej czujnie. Jest to oczywiście mimochodem rzucona hipoteza, która wymaga jeszcze głębszego zbadania.

Zamykając tę długą napozór notatkę, stwierdzamy z góry, że możnaby ją jeszcze o wiele i z pożytkiem rozszerzyć. Niewielkie bowiem rozmiarami i skromne w swem założeniu „Studja“ prof. Dobrzyckiego przynoszą zdumiewające bogactwo materjału dyskusyjnego, w dziedzinie zaś metody analitycznej są dziełem naprawdę cennem: uczą one jak wśród wątpliwości i ciężkiego trudu idzie się ku tym najwyższym postulatom krytyki literackiej, do ścisłości i rzetelnej prawdy.

Warszawa. *Mieczysław Hartleb.*

---

[1] Hartleb M. „Nagrobek Urszulki“, Kraków 1927.

Latawiec Czesław. Dziady Adama Mickiewicza. Nowe oświetlenie problemów. Poznań. 1929. J. Jachowski, str. 136.

Książeczka niniejsza usiłuje tłumaczyć problemy „Dziadów" od strony mistycznej, nawiązuje do książki A. Niemojewskiego: „Dawność a Mickiewicz", choć pomija jej szczegółowe wywody. Korzysta z „Pamiętnika Magnetycznego" Lachnickiego oraz z pism Saint-Martina.

Niewątpliwie znajdują się tu uwagi ciekawe, rzucające pewne światło na epokę, w której „Dziady" powstały. Interesujące jest zestawienie zapatrywań mistycznych Saint-Martina z mistyką „Dziadów" III. Ale gdy się ma do czynienia z tak skomplikowanemi zagadnieniami, jak w „Dziadach", dochodzenia powyższe nie wystarczają. Gdy się czerpie materjał dowodowy z pewnej tylko kategorji źródeł i to w ograniczonym zakresie, łatwo się popada w przesadę lub jednostronność. Nie ustrzegł się tej przesady A. Niemojewski, czyniąc z Mickiewicza w związku z „Dziadami" — „fachowego" spirytystę. Nie uniknął jednostronności i autor omawianej, książeczki. Pod przesadnem bowiem wrażeniem teoryj magnetycznych uważa, że romantyzm... „wyrósł z ruchu spirytystycznego, jaki wywołał mesmeryzm" (str. 24). Usiłuje też całą ideologję i etykę „systemu promienistego" oraz kult człowieka prostego wyprowadzić z mesmeryzmu (str. 42). Zapomina przytem o zachodnich prekursorach romantyzmu, a przedewszystkiem o Russie, tak popularnym wśród ówczesnej młodzieży wileńskiej.

Poświęcając całą uwagę tłumaczeniu różnych stanów i sytuacyj Gustawa z pomocą mesmeryzmu, katalepsji i somnambulizmu, autor usuwa na plan dalszy główną zasadę analizy mickiewiczowskiego dramatu: „Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie". Nie wnika więc głębiej w istotę tragedji duszy Gustawa. Przeto ideologja „Dziadów" w tem oświetleniu przedstawia się niewyraźnie i niejednolicie; psychika bohatera dramatu — całkiem zagadkowo. Już to systematycznością i przejrzystością dochodzenia psychologiczne autora nie odznaczają się.

A przecież i tak „doświadczenia spirytystyczne" nie pomogły wyjaśnić w ich duchu np. przebicia się Gustawa sztyletem w cz. IV „Dziadów", I autor zmuszony jest uznać owo „samobójstwo" za symboliczne. To też uważamy, że tłumaczenie zapomocą symbolizmu różnych zjawisk i postaci w „Dziadach" daje lepsze rezultaty (Kridl, Matkowski, Życzyński i in.), niż posługiwanie się w tym celu katalepsją i somnambulizmem.

Czasem naginanie „Dziadów" do teoryj magnetycznych doprowadza tu do wyników wręcz niespodziewanych. Doszukując się w ideologji „Dziadów" przedewszystkiem woluntaryzmu, autor znajduje, że przebicie się Gustawa sztyletem oznacza „zniszczenie w sobie własnej woli". Przecie wola — żądza życia czynnego — była w nim zabita poprzednio przez wygórowaną miłość („oczy kobiety"). Teraz mu każe się zabić „grzesznika cierpiącego skrucha". To znaczy, że Gustaw popełnia „samobójstwo" celem ekspiacji. Jeszcze przedtem skarży się: „Ani obaczyć [Maryli] nie wolno bezkarnie. Pożegnać, porzucić każą... Umrzeć!" Rzecz jasna, że chodzi tu o ostateczne zerwanie z Marylą, o „zabicie" w sobie przez Gustawa doczesnej do niej miłości. Miłość ta była narazie jedynym łącznikiem pomiędzy nieszczęśliwym kochankiem a życiem ziemskiem. Uznając swe winy, grzesznik postanawia „doczesnym pogardzić szałem". A zrywając z Marylą, zrywa zarazem z życiem doczesnem wogóle wbrew wymaganiom etyki. Stąd przestrach Księdza i „śmierć wieczna" Gustawa, który staje się teraz tylko „cieniem" kochanki.

Woluntaryzm w interpretacji autora w tym wypadku tylko gmatwa sprawę. Gustaw zabija nie wolę, lecz właśnie zdobywa się na akt woli, by wyrwać z serca tragiczną miłość ziemską, źródło swej bezwładności.

Podobnie rzecz się ma z numeracją „Dziadów". Po fantastycznych rozważaniach p. Latawiec dochodzi do przekonania, że poeta zamierzał numerować poszczególne części dramatu nawspak: „Dziady wileńskie — cz. IV, Dziady drezdeńskie — cz. III. Dziady Pokuty, pielgrzymstwa — cz. II, Dziady Zmartwychwstania — cz. I". Że teorje magnetyczne liczą nawspak stopnie wzniesienia się magnetycznego, to jeszcze nie racja, by podobny porządek narzucać „Dziadom". Zwłaszcza że porządek ten zaprzeczałby słowom Mickiewicza: „Dziś zaś ogłaszamy go („Dziady" III) tyle i takim porządkiem j a k d o t ą d b y ł z n a j o m y c z y t e l n i k o m" i zupełnie pewnemu, naszem zdaniem, wyjaśnieniu tych słów przez prof. J. Ujejskiego (R L. III, str. 264): „Ta ostatnia część „Dziadów" nie dla czego innego dostała numer III, tylko dlatego, że po dwu młodzieńczych była trzecią częścią drukowaną".

Niezbyt staranne wydanie książki (błędy drukarskie: str. 21 w. 7 od d.; str. 24 w. 12 od g.; str. 49 w. 5 od g.; str. 110 w. 3 od

d.; str. 124 w 18 od d. i in.), również obniżają jej wartość.

Należy wszakże zaznaczyć, że praca niniejsza ukazuje się w związku ze wzmożonym ruchem badawczym na terenie „Działów" i przeto łatwiej w ten czy inny sposób może zachęcić do dalszego zgłębiania poruszonych w niej problemów.

Kościan. *Piotr Grebiennikow.*

B I B L J O G R A F J A

BIBLJOGRAFJA LITERATURY POLSKIEJ
ZA CZERWIEC I LIPIEC 1929.

BIBLJOGRAFJA, KSIĘGOZNAWSTWO, BIBLJOFILSTWO.

523. d'Abancourt, Helena de Franqueville. Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych. Kraków. s. 64.

524. Ameisenowa Zofja. Biblja hebrajska XIV-go wieku w Krakowie i jej dekoracja malarska. Kraków. s. 46.

525. ARCHIWA: Archiwum Akt Dawnych m. Łodzi 1926—28. Łódź s. 2+22 plansze. — Czołowski Aleks. Losy archiwum kolegjalnego [w Stanisławowie]. Księga pamiątkowa I Gimnazj. Państw. w Stanisławowie. — Manteuffel Tad. Arch. Minist. Spr. Zagr. Odb. z Prz. Hist. s. 14. — Smołka Jan. Katalog Arch. aktów dawnych m. Jarosławia. 1928. Rec. Wagner W. A. Kwart. Hist. XLIII, 1. — Tyszkowski Kaz. Arch. hetmańskie w Podhorcach. [Inwentarz arch. Rzewuskich.] Przegląd Historyczno-Wojskowy I, 2.

526, Bibljografja literatur obcych za r. 1928/9. [Lit. grecka, łacińska średniowiecz., ang., franc., włoska, hiszp., niem., skandynawskie, teatr.] RL 6.

527. BIBLJOTEKI: Bibljoteka Jagiellońska: Bib. Jag. w 1928 9 r. Czas 150. — Ameisenowa Zofja. Minjatury włoskie Bib. Jag. Trecento. Kraków s. 59+20 plansz. — Birkenmajer A. Plany nowego gmachu Bib. Jag. Prz. Bibljoteczny III, 2.— Dole i niedole Bib. Jag. G.War. 195.

528. Bibljoteka Kórnicka: Grycz Józef. Polityka Bibljoteki Kórnickiej. Rzut oka w przeszłość i przyszłość. Prz.Bibljoteczny III, 2 i odb. — Bib. Kórn. Wydawnictwa własne i nabyte [katalog.] Poznań. s. 20.

529. Bibljoteka Miejska w Bydgoszczy: Sprawozdanie B. M. w B. 1928. s. 14.

530. Bibljoteka Muzeum Wielkopolskiego: Szymańska Romana. Czasopisma w Muzeum Wkp. K.Pozn. 257.

531. Bibljoteka Raczyńskich: Konstancja hr. Raczyńska. K. Pozn. 250.— Wojtkowski A. Bib. Racz. 1919—28: Księga pam. m. Poznania. — tenże. Bib. Racz. jej bibljotekarze i katalogi. Prz. Bibljoteczny III, 2 i odb. — tenże. Edw. Raczyński i jego dzieło. Poznań. s. 420+CXI.

532. Bibljoteki wielkopolskie i pomorskie. Praca zbiorowa pod redakcją Stefana Wierczyńskiego. Poznań. s. 328. [Autorzy: Bełza Witold, Bodniak Stan., Cieśliński Fran., Dobrzyńska-Rybicka Ludwika, Formanowicz Leon ks., Glemma Tad. ks., Kutznerówna Zofja, Ludwiczak Ant. ks., Majkowski Edm. ks., Mocarski Zygm„ Nierzwicki Jan, Olszewicz Bol., Ostrowski Dezydery, Ostrowski J. O., Paluszkiewicz Marjan, Pohorecki Feliks, Szulc-Golska B., Truchim Stef., Tync Stan., Ujda Jan, Urbańska Halina, Vrtel - Wierczyński Stef., Wacławik Stan., Wojtkowski Andrzej, Zaleski Zygm.]

533. Les Bibliothèques de Lwów. Aperçu sommaire rédigé par un Comité nommé par l'Association des Bibliothécaires Polonais Section de Lwów, sous la direction de M. Eustachy Gaberle. Lwów. s. XI+90.

534. Birkenmajer Al. Rocznik woyskowy Król. Pol. 1817 — 1830. Materjały bibljograficzne. Kraków.

535. Bodniak Stan. Refleksje bibljograficzne. [O ponowne opracowanie Estreichera bibljografji XV — XVIII w.] Prz. Bibljoteczny III, 2.

536. Borkowski Stan. Dunin. O obowiązkach bibljotekarza. (Rzecz napisana w r. 827 z powodu uporządkować i otworzyć się mającej bibljoteki im. Ossolińskich). Wyd. jubileuszowe przygotował Zygm. Mocarski. Poznań. s. XI+38.

537. Dąbrowska Wanda. Nowoczesne ustawodawstwo w zakresie bibljotek publicznych. W-wa. s. 98. Rozszerzona odb. z Prz. Bibljotecznego II, 4.

538. Dobrowolski Kaz. Z dziejów książki polskiej na obczyźnie w wiekach średnich. [Kilka słów o stosunkach książkowych Polski z zagranicą w średniowieczu. Dwa kodeksy polskiego pochodzenia w Bib. Amplonjańskiej w Erfurcie. Kodeks boloński Mareina Gruszczyńskiego. Kodeks paryski Sędziwoja z Czechła]. Ib. III, 2.

539. Estreicher Karol. Bibljografja polska. t. XXVII. Rec. Kot S. Reformacja w Polsce V, 20.

540. Grycz Józef. Porównanie zagranicznych przepisów katalogowania. Kraków. s. 45.

— Trzeci Zjazd Bibljofilów Polskich we Lwowie. Odb. z Silva Rerum IV. 6/9.

541. Hahn Victor. Bibliographia philologiae classicae et humanisticae polonorum a. 1911—1925. Leopoli s. VIII+141. Rec. Ujda Jan K. Pozn. 253.

— Bibljografja województwa lubelskiego za r. 1927. Lublin. s. 40. Odb. z Regjonu Lubelskiego 2.

542. KATALOGI: Literatura. Katalog dzieł z dziedziny hist. i teorji literatury i krytyki, wydanych przez firmy zrzeszone w P. T. W. K. W-wa s. 15. [Ob. 528].

543. Korpała Józef Stan. Bibljotekarstwo a bibljofilstwo. Kraków. s. 13.

544. Kotula Rudolf. Właściciele rękopisów i starodruków zbiorów wielkopolskich Z. Czarneckiego, mieszczących się obecnie w „Baworovianum" we Lwowie. Lwów s. XV+139.

545. Lenart Bonawentura. Piękna książka jako zespół czynników materjalnych, papieru, czcionek, ilustracyj światłodrukowych, druku i oprawy. Wilno 1928 s. 29.

546. Łysakowski A. Jak powstaje książka i jak umiera? s. 8. Jeden katalog dla czytelników. s. 8. Odb. z Prz. Oświatowego 6.

547. Muszkowski Jan. Przewodnik po grupie „Książka" Powszech. Wystawy Kraj. w Poznaniu. W-wa s. 43.

548. Nowodworski Witold i Szulkisz Michał. Indeks współpracowników i prac wydrukowanych w pięciu rocznikach „Ateneum Wileńskiego" (1923—28). Ateneum Wil. V, 15.

549. Pamiętnik Trzeciego Zjazdu Bibljofilów Polskich we Lwowie 26—29 V. 1928. Lwów s. 190. [Zawiera m. in.: Biesiadecki F. J. M. Ossoliński jako bibljofil.— Zegadłowicz E. Gawęda poety z typografem. — Hartleb K. Przeszłość i przyszłość bibljofilstwa pol. — Czołowski Aleks. Zniszczenie wojenne bibljotek małopolskich. — Hartleb Miecz. Domenico Mora.— Ziembicki Witold: Uwagi w sprawie „Dryas Zamchana" J. Kochanowskiego. — Des Loges Marjan: Wystawa książki i grafiki lwow. — Opałek M. Wydawnictwa zjazdowe.]

550. Piątek Jan. Obecny stan księgarstwa w Polsce. Z powodu pokazu książki na P. W. K. Prz. Księgarski 30.

551. Piekarski Kaz. Nagana polskiego drukarstwa. Kraków.

— Odkrycie „Volsciany" w zbiorach Biblj. Jagiel. s. 17. Odb. z Silva Rerum IV, 6/9. Bibljoteka Piotra Wolskiego, biskupa płockiego.

— Superexlibrisy polskie od XV do XVIII w. zesz. 1. Kraków s. 9+40 tabl.

552. Pietrykowski Tad. Walenty Fiałek, senjor bibljofilów pomorskich. Toruń s. 28.

553. Przegląd literatury historyczno-wojskowej. [Obejmuje bibljografję zagadnień: historyczno-wojsk. polskich od 1912—1928, oraz powszechnych za 1927—28.] Zawiera działy: Bibljografja i metodyka, Nauki wojskowe, Historja wojen, Powstania, i in.] Przegląd Historyczno - Wojskowy I, 2, s. 317—411.

554. Rotensztejn Leon. Z teorji i praktyki bibljotekarstwa. Wiedza i Życie IV, 4.

555. Rymar Stan. O bibljotekach powszechnych. Na marginesie różnych projektów ustawy bibljotekarskiej w Polsce. W-wa s. 30. Odb. z Oświaty Polskiej.

556. Schreiber Ign. Polska bibljografja japonologiczna po rok 1926. Kraków s. 47.

557. Schroeder Artur. Estetyczna kompozycia książki. [o „Wydawnictwie Polskim" R. Wegnera.] Czas 156.

558. Skarżyńska J. Bibljografja oświaty pozaszkolnej (1900—1928). W-wa s. XI+174 szpalt.

559. Stemler Józef. O stosunku bibljotekarza do czytelników w bibljotekach oświatowych. W-wa s. 17.

560. Sterzyński T. Juljan Bartoszewicz w sprawie bibljografji artykułów pism codziennych. [O art. B. w Kronice Wiadomości Krajowych i Zagran. 1857, 164.] RL 6.

561. Tyszkowski Kaz. Polonica w „nowym zasobie" rękopisów oraz w autografach wiedeńskiej bibljoteki narodowej. Prz. Bibljoteczny III, 2 i odb.

562. Urzędowy Wykaz Druków. R. I. 1928. № 30—42. lipiec, sierpień, wrzesień. W-wa. szpalt od 1529—2096. [Ob. 21, 370.]

NOTATKI — KRONIKA.

Ś. P. JÓZEF KALLENBACH

W dniu 12 września b. r. zmarł w Krakowie Józef Kallenbach, profesor literatury polskiej Uniw. Jagiellońskiego, przeżywszy lat sześćdziesiąt osiem. — Zanim pismo nasze obszerniejszą pracą uczci Jego pamięć, wielkie zasługi i stanowisko w dziejach rozwoju polskich badań historyczno-literackich, — składamy kilka słów hołdu na świeżą mogiłę.

Spojrzenie w bogatą puściznę naukową prof. Kallenbacha, uwidacznia rzadki kunszt umiejętnego dysponowania wysiłkami swego życia, koncentrowanemi przez długie lata, na stosunkowo nielicznych zagadnieniach. To była jedna z tajemnic osiągania tak zdumiewających wyników jego badań. Drugą sam wyjawił w mowie wypowiedzianej w Uniw. Jagiellońskim, po złożeniu mu przez profesorów i młodzież hołdu w 50 lecie pracy naukowej. Było to nieopuszczające go szczęście, zsyłające mu do rąk strzeżone pilnie i ukryte przed badaczami skarby bezcennych źródeł archiwalnych, nieznanych rękopisów i listów, które wydobyte i oświetlone krytycznie, stawały się punktami zwrotnemi w badaniach historji literatury polskiej. Prawie połowę wszystkich trudów naukowych prof. Kallenbacha zajęły studja mickiewiczowskie, których rezultaty wraz z monografją o Krasińskim, stały się własnością ostatniego pokolenia naszej inteligencji. Użytkowi specjalistów pozostały wyniki licznych i wartościowych prac dotyczących pisarzy XVI w. z rozprawą „Les humanistes polonais“ (1891), na czele i wiele innych rozpraw o poezji XIX w. Życie całe wypełnił pilną, nieustanną pracą, zgłębianiem naszej przeszłości literackiej i rozważaniem nad jej tradycjami i wartością. Z trudów tych czerpać będą długo jeszcze całe pokolenia badaczy literatury polskiej. Cześć Jego pamięci!

MICKIEWICZIANA

MICKIEWICZ W WIELKOPOLSCE

Nawiązując do notatki p. A. Czartkowskiego: „Nowy szczegół z pobytu Mickiewicza w Wielkopolsce“ (Ruch Lit. IV, 5), zaznaczyć należy, że podane tam z relacji Konstancji Morawskiej szczegóły o pobycie Mickiewicza w Luboni, w szczególności o składkowym dwuwierszu po upadku Warszawy, znane są z druku i to nawet dwukrotnego. Podała je raz sama K. Morawska w anonimowym swym artykule: „Do genezy Psalmów Przyszłości Krasińskiego“ (Przegl. Pol. 1893. III), drugi raz brat jej, Zdzisław Morawski, w krakowskim „Czasie“ (№ 295 z r. 1921). Bądź co bądź, relacja ostatnio podana jest z dotychczasowych najobszerniejsza.

Wilno. *Stanisław Pigoń.*

HOŁD MICKIEWICZOWI

P. Antoni Martel, który parę lat przebywał na studjach lingwistycznych w Polsce i w Rosji, a obecnie wykłada język i literaturę polską i rosyjską na Uniwersytecie w Lille, napisał w przeglądzie dla młodzieży uniwersyteckiej artykuł p. t. „Hommage à Mickiewicz“. (Odb. z La Nouvelle Revue des jeunes, 10. V. 1929, Paryż. s. 15). W krótkim, lecz pełnym szczerego dążenia do wniknięcia w zrozumienie poety, artykule, autor usiłuje dać go poznać młodzieży francuskiej. Artykuł przeplatają fragmenty z dzieł Mickiewicza, oddane w mowie niewiązanej; przekład jest wierny, jakkolwiek, mimo najlepszej woli, nie może oddać mistycznego czaru słów oryginału, na to musiałby być kongenjalny. Szczera wdzięczność należy się jednak autorowi za szerzenie kultu Mickiewicza we Francji.

Lwów. *H. Polaczkówna.*

ŹRÓDŁO MOTYWU SKAMIENIAŁEGO MŁODZIEŃCA

Do zadania, jakie wskazuje naszym orjentalistom w stosunku do motywów twórczości Mickiewicza prof. G. Korbut (Ruch Lit. 1928, 10 „Farys Mickiewicza przekładem?“), dorzucić należy zbadanie źródła ballady o zaklętym młodzieńcu we fragmentach I cz. Dziadów. Victor Hugo w „Les misérables“ [Première partie livre premier. X.] wspomina: „...ce roi du conte oriental, chair par en haut, marbre par en bas“. Wartoby wyśledzić, czy istotnie istnieje na wschodzie baśń podobna, czy mogła być znana naszemu poecie (może za pośrednictwem literatury rosyjskiej?...) i o ile dostarczyła mu wątku.

J. Ż.

DO „PANA TADEUSZA“

Ze słów Macieja Dobrzyńskiego o księdzu Robaku można się domyślać, że w kwestarzu poznał Jacka Soplicę. Domysł ten potwierdza wiersz 114, VII ks.: „Ten robaczek większego od was zgryzł orzecha“ (wyd. Bibl. Nar.). Wiadomo, że w pierwotnej redakcji księgi pierwszej, zachowanej w bruljonie Domejki, Horeszkowie nazywali się Orzeszkowie. Ponieważ Jacek zabił Stolnika, słowa Macieja: „Ten robaczek większego od was zgryzł o r z e c h a“, są wyraźną aluzją do zabójstwa i usuwają wszelkie wątpliwości co do rozpoznania Macieja.

W. J.

W SPRAWIE „POEZYJ POSTNYCH“

Wobec tego, że autorstwo Lubomirskiego St. H. w odniesieniu do „Poezyj postnych“, jak się okazuje z artykułu p. Tadeusza Mikulskiego (RL nr. 4, 1929 str. 127—8), nie jest jeszcze całkowicie pewne, fakt zaś znalezienia się tych poezyj przedewszystkiem u Hadziewicza (w mniejszym stopniu w rkp. rzekomo Chróścińskiego) zupełnie pozostaje niewyjaśniony, podaję wiadomość o świeżych rękopisach znalezionych po ukazaniu się notatki w „Silva Rerum“ 1925 str. 10.

1) W katalogu rkp. Bibl. Uniwer. Warsz. jest kartka z sygnaturą 4 6/31 i z datą 1670; niestety bliżej tego najstarszego, gdyby sądzić z daty, manuskryptu „Poezyj“ nie można zbadać, gdyż przepadł wraz z innemi w Rosji; 2) siódmy z kolei rękopis znajduje się w wymienionej biblotece w zbiorach rewindykowanych z Petersburga; 3) ósmy w bibljotece w Suchej; 4) dziewiąty zaś egzemplarz zawiera tylko część „Poezyj“ bez sonetu „Na całą Mękę Pańską“, mianowicie „Ossolińskich nr. 2040 K. 282—3. Przy sposobności dodam, że rkp. „Joba“ Chróścińskiego mamy w bibl. Zamojskich nr. 713, a rkp. „Ecclesiastes“ w Suchej.

Częstochowa. *Eugenjusz Land.*

O PORTRET DZIERZKOWSKIEGO

W związku z notatką w nr. 9 Ruchu Lit. z ub. r. (str. 288), p. St. Wasylewski prosi o zaznaczenie, że nieporozumienie co do portretu Dzierzkowskiego powstało stąd, iż zapomniał pod wizerunkiem jego stryja podpisać: „Józef Dzierzkowski senjor“.

PRENUMERATA RUCHU LITERACKIEGO:

Za pięć zeszytów: w Warszawie (bez odnoszenia do domu) zł. 7.—; z przesyłką pocztą: (w Warszawie na prowincji i zagranicą) zł. 8.—.

Cena numeru pojedyńczego zł. 1.50.

Prenumeratę można wpłacać do P. K. O. na Konto № 12500.

WYDAWCY: GEBETHNER i WOLFF REDAKTOR: BRONISŁAW GUBRYNOWICZ

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WARSZAWA, UL. ZGODA 12. TEL. 178-14.

Korespondencje, dotyczące spraw redakcyjnych należy przesyłać pod adresem Sekretarjatu: P i o t r G r z e g o r c z y k, Warszawa, ul. Filtrowa 67 m. 18.

Druk J. Rajskiego w Warszawie, ul. Ciasna 5 (przy Św.-Jerskiej). Tel. 91.-03